

The background of the book cover features several large, stylized, overlapping shapes in shades of blue and teal. A prominent purple circle is positioned behind the title. The overall style is minimalist and modern.

# المسح وف الشرف

ترجمة: أحمد رضا محمد رضا

تأليف: فريديف باورز



# المسرح في الشرق

دراسة في الرقص والمسرح في آسيا

تأليف : فنوبيون باورز  
ترجمة : أحمد رضا محمد رضا  
مراجعة : محمود خليل النحاس





## تنويه

تعرف آسيا ، في لغة المسرح بأنها تلك البقاع التي تبدأ من الهند ، وتمتد شرقا حتى أندونيسيا وجزائر الفيلبين ، وشمالا حيث تضم الصين واليابان حتى سيبيريا .

وثمة مجموعة فكرية تدخل في مفهوم تعبير « آسيا » ، تتضمن العالم الاسلامي المتراعى الاطراف ، والذي يقع شمالي وغربي الهند ، وبعض المصطلحات مثل « الشرق الاوسط » ، و « الشرق الأدنى » ، و « آسيا الصغرى » ، وما شابه ذلك ، تؤيده الفكرة التي تبسط كثيرا المساحة التي يشملها تعبير « الشرق » ، أو « آسيا » ، حتى انها تضم بعض اجزاء القارة الافريقية . ومع ذلك فان هذه البلاد ليست هي التي اشعر بانها اسيوية حقة ، في مفهوم الرقص والدراما . هذه البقاع تعتنق في مجموعها الدين الاسلامي الذي لا يشجع المسرح بوجه عام ، ومن ثم فلا بد أن نصرف انظارنا عنها ، لانعدام الرقص والدراما بهما انعداما واقعا ، وللجوء غير « الاسيوي » الذي يسود ما قد نجده بها من هذه الفنون .

فاذا انتقلنا الى « آسيا » الحقيقية ، حسب المفهوم الذي ضمنته هذا التعبير ، فانا نجد أنفسنا فجأة ، في بقاع تضطرب بنشاط فني هائل ، بل أن « الجيوب » الاسلامية الموجودة في قلب « آسيا » هذه ، مثل أندونيسيا ، وجنوب الفيلبين ، تموج بمختلف الاشكال الراقصة . ولا يستطيع الانسان أن يتمالك نفسه من الدهشة للشعبية للفنون المسرحية المتاحة في جميع انحاء هذه البلاد ، وانتشارها انتشارا عظيما . ولا علم بوجود بقعة جغرافية على وجه الارض يمكن أن تقارن بهذه البقاع الاسيوية في اتساعها ، وحجم الفنون المسرحية القائمة بها ، على جميع المستويات التقديرية . وفي حين تقوم اختلافات كبيرة بين البلاد الاسيوية ، وتتميز الفنون في كل منها بطابع فريد لا نظير له ، إلا أن ثمة بعض المظاهر ، بل وبعض الموضوعات تشيع في الفنون المسرحية في جميع هذه البلاد فتوحد بينها على أساس نوعي فسيح .

# أ الهند

## الجدور البعيدة والتاريخ

عندما يرتاد الرجل الغربى ، وعلى الأخص الأمريكى ميدان الرقص والمسرح الآسيوية ، بطريقة منهجية ، فإنه يجد نفسه فى حاجة لاتباع طرائق جغرافية غير مألوفة الى حد ما .

فإذا استهل المرء جولته هذه من نيويورك ، على سبيل المثال ، فعليه أن يمر اما عن طريق أوروبا والشرق الأوسط قبل أن يصل الى الهند التى تعتبر نقطة بداية المسرح الآسيوى ، واما أن يتخذ طريق سان فرانسيسكو ويبدأ تجاربه فى اليابان الواقعة فى أقصى أطراف آسيا . ففى الحالة الأولى ، أى ولوج القارة الآسيوية عن طريق أوروبا ، تتمعدل وجهة نظر الزائر كلما تعرض للدراما فى طريقه . وليس ثمة شىء أقل قدرة على اعداد الانسان لتفهم الأشكال الدرامية فى آسيا مثل الواقعية والطبيعية المتطرفتين اللتين تعكسهما المسرحيات الأوروبية التى تحاكي الحياة البشرية . أما بلاد الشرق الأوسط ، كمصر ، وبلاد العرب ، وعدن ، بل وباكستان ، فإنها تولد فى ذهن السائح ذى الثقافة المسرحية تشويشاً عجيباً . ففى هذه الاقطار لا نجد الا القليل النادر من المسرحيات ، ولو أن أهلها قد يتباهون بغير المسرح من الفضائل ، أما الرقص فإن مزاولته تعتبر فى هذه الاقطار علواً وخطيئة ، حتى يكاد يكون منعزلاً بها .

فإذا ابتدأ الانسان دراسته من اليابان ، ومضى الى سبيله متجهانمو الغرب عبر قارة آسيا ، فإنه قمين بأن يرى المسرح خلال الطرف غير

الصحيح ، أى العكس ، لمنظار « الكاليدوسكوب » (١) . وينبثق عندئذ نوع من الاضطراب فى التاريخ ، فيجد الانسان نفسه حائرا لا يدري متى أضيفت اليابان الأقنعة فى المسرح الهندى ، أو هل أدخل الاندونيسيون رقص السيوف فى المسرح الصينى ، على سبيل المثال . ولعل هذا الأمر يكون شبيها بالارتباك الذى يعتري أمريكيا يزور لندن لأول مرة، ويتساءل كيف حدث أن علم الأمريكيون الانجليزية اللغة الانجليزية .

وتعتبر الهند ، من الوجهة المنطقية ، البلد الذى نشأ فيه المسرح . وكانت الهند منبعاً لمعظم المسرح فى آسيا ، ولم تزل المصدر المباشر لبعض ما بها من الفنون الكبيرة الأهمية ، والشديدة التطور والارتقاء . ويستطيع الانسان ، اعتباراً من هذه الفكرة ، أن يوجه دراسته فى هذا الشأن التوجيه الطبيعى ، مع نظرة صادقة ، فى سبيل فهم صحيح لذلك البنيان الآسيوى العقد الذى يضم الممثلين والراقصين وحرفتهم . ومن الهند تتجمع أجزاء هذا البنيان المختلفة وتتحد مع بعضها البعض فى نمط معقول . والحقيقة التى قد تكون أهم من كل هذا ، هى أنه ينبثق من الهند ومن الأشكال المسرحية الهندية نفسها ، قاعدة اسطاطيقية ( جمالية ) يمكن تطبيقها على كل ضروب الرقص والدراما فى آسيا . وحتى فى الصور الخاصة المتميزة ، مثل الأوبرا فى الصين ، والمسرح فى اليابان ، والتى تزدهر فيها بعض الفنون الآسيوية مستقلة عن غيرها، تشابه المبادئ الأساسية العميقة ، وتربطها الى بعضها البعض وشائج دقيقة . وثمة لون من التماثل يجمع بينها كلها ، فى البواعث، والأهداف، والأسلوب ، والتنفيذ ، فى مضمارى الرقص والدراما ، ويصنع منها كلها مسرحاً « آسيوياً » متميزاً عن المسارح الأوروبية والأفريقية ، وغيرها . ويجد الشخص الآسيوى العادى ، المتوسط الثقافة ، الذى يشهد لأول مرة عرض مسرحية أو باليه لبلد آسيوى خلاف بلده ، سهولة فى فهم هذه المسرحية أو هذا الباليه وتتبعهما ، أكثر مما يجده الأوروبى أو الأمريكى ، وقد يبدو هذا الأمر لأول وهلة مخيباً لرجاء الأجنبى لى آسيا .

بيد أن هذا الأمر يحدث فى البداية لحسن الحظ . فإذا ما عرفت القواعد الأصلية ، وشوهدت بعض نماذج العروض المختلفة ، أصبح المسرح الآسيوى قريباً الى افهامنا ، يثير البهجة فى نفوسنا ، كما كانت

---

(١) منظار الاشكال والالوان الجميلة . وهى لعبة بصرية على شكل أجوبة اسطوانية يرى المرء خلالها مجموعة دائمة التغير من الاشكال والالوان الجميلة .

مسارح « برودواى » أو « دبارى لين » أو حتى هوليود ، فى ماضيها ، بل وفى حاضرها بالنسبة لاهالى آسيا .



وكان للهند القديمة ، كما هو معروف ، اشد ضروب التأثير - التى سجلها التاريخ - ، على بلاد آسيا ، فى المجالات الثقافية والدينية . فقد ظهر فيها ، قبل المسيح بعدة قرون ، امير هندى عرف فيما بعد باسم جاوتاما بوذا . وكانت الديانة التى نبتت من حياته الطاهرة وتعاليمه القدسة حية قوية حتى لقد انتشرت وذاعت فامتدت الى الصين واليابان شمالا ، والى اقصى الجزر الاندونيسية شرقا . ولم تفتر قوة الديانة البوذية الى الآن ، فلم تزل اوسع الديانات المتبعة انتشارا فى الدنيا بأسرها .

ويعزى بعض انتشارها الهائل الى انها ديانة اصلاح وتقويم ، فهى على النقيض من الديانة الهندوسية ، ديانة الهند الاصلية ، ومن ثم فانها اقصيت عن وطنها على مهل ، بعد فترة معينة . وثمة عامل آخر قوى لانتشار هذه الديانة ، ذلك انها ، على نقيض الهندوسية ، كانت تشجع على تغيير الاديان . وقد انطلق مبشروها وحجاجها من وعى واردة ينجون الامصار يعظون ويبشرون بالصدق والحق ، وينشرون الايمان . وما اشد الشبه بين نجاحهم فى القارة الاسيوية ونجاح المسيحية فى الغرب .

كان هؤلاء المبشرون الاتقياء بوذيين بعقيدتهم ، ولكنهم كانوا فى الوقت نفسه هنودا بثقافتهم ، ومن ثم نقلوا معهم فى حلهم وترحالهم الاخلاق والتقاليد الهندية . فهناك ، على سبيل المثال ، فرق طفيف بين رداء الناسك ، وثوب « السارى » الهندى الحديث . وكانت اللفظة التى يتحدثون بها ، هى تلك التى يستخدمها المتدينون فى آسيا كلها ، وهى لفظة « براكيت » Prakit أو « بالى » ، وهى لهجة بوذا المحلية ، وكانت الكتابات التى نقلوها معهم هندية ، فى الوقت الذى كان فيه غالبية سكان آسيا حتى ظهور بوذا اميين ، وحملوا حركات الرقص ، والاشكال الدرامية ، والاستعراضات الفخمة ، والآلات الموسيقية ، ومجموعة من القواعد الجمالية التى لم تكن لتصمد فى خطوطها الواضحة الدقيقة دون أن تنقلها وتدعمها هذه الديانة الجديدة . واذا كانت هذه المظاهر الثقافية الهندية ذات أهمية بالغة بالنسبة الينا ، فانها كانت - مع ذلك - امورا عرضية بالنسبة للحوافز الدينية الاولى ، أو بواعث الهجرة والالتجاء الى البلاد الاجنبية عند الحجاج والنسك البوذيين الهنود .

وفى هذه الأثناء كان جنوب الهند يتسع ويمتد الى ما وراء البحار بوسيلة اخرى ، منذ قرن من الزمان قبل ميلاد المسيح ، والى عشرة قرون تالية . فتارة كان هذا الاتساع يتم بالغزو المسلح ، كما فى حالة سيلان ، حيث كان ملوك جنوب الهند الاقوياء الذين يحملون لقب «تاميل» يبعثون جيوشهم مرة بعد اخرى . بيد أن هذا التوسع كان يتم فى اغلب الاحايين بدافع الرغبة فى ممارسة التجارة ، فكان الهنود يتوجهون افرادا الى اراضى وجزر الشرق الغنية . وما أن أقام هؤلاء التجار الهندوس تجارتهم فى ملقا وكامبوجا ، وسفارناديبا ( أرض الذهب ) ، التى تعرف الآن بأسماء ملايو ، وكامبوديا ، واندونيسيا ، حتى بعثوا يستدعون كهنتهم وأسرهم . وسرعان ما ارتضى السكان الاصليون لهذه البلاد تفوق الهنود عليهم ، وثقفوا بعارفهم ، وقلدوا نحت التماثيل فى جنوب الهند ، بل واستقدموا اصحاب الحرف الهنود ، ودرسوا فنونهم الحربية ، واستعاروا آلتهم الموسيقية ورقصاتهم ، دون أن يهتموا أحيانا بتطويرها أو تعديلها . وكثيرا ما كان الهنود يتصلون بالأسر الملكية ، بل ويتزوجون من أفرادها .

فمن ألقاب ملك كمبوديا ، التى يحتفظ بها حتى اليوم ، كثر من آثار هذه الرابطة القديمة ( بين الهنود والأسر الملكية ) لقب « فارمان » ، وهو فى اصله من ألقاب جنوب الهند . ولم يزل البلاط الكمبودى حتى اليوم ، على رغم كونه « بوذي » يحتفظ بذكرى ترجع الى ذلك العصر . فهناك ثلاثة من الكهنة البراهميين ملحقون بالقصر الملكى بصفة دائمة ، وهم يعتقدون شعورهم الطويلة خلف رؤوسهم حسب العرف المتبع ، وعلى أحد ذراعيهم يلتف الخيط المقدس الخاص بالهندوسيين . وهم ، اذ يبدون الآلهة الهندوسية ، يؤدون الخدمات الدينية فى جميع الاحتفالات التقليدية .

ونتيجة عن اختلاط البوذيين ، بالمهاجرين من جنوب الهند ، تلك الحضارة الهندية التى اثبتت وجودها فى جميع أنحاء آسيا . وقد تولد من هذه الثقافة التى انبثقت من الهند ، وراحت تلتهم الاقطار والأمصار ، الواحدة بعد الأخرى ، تلك الفكرة التى يعبر عنها المؤرخون بلفظ « الهند العظمى » ، ويطلق عليها اليوم تعبير أضيق نطاقا ، هو « جنوب شرق آسيا » . ولم تبلغ الهند من قبل ما بلغت فى هذه الحقبة من عظمة وشهرة . ولقد بلغ من ذبوع صيت الثقافة الهندية وطابعها القوى المكين الذى لا يحويه الزمان ، إن كان الغرب يبحث عن « بلاد الهند » حين بدأت أوروبا أولى رحلاتها الاستكشافية . وكانت الكلمة المستعملة هى دائما « بلاد الهند » سواء أطلقت على « مولوكا » ، أى جزر التوابل فى

اندونيسيا ، أو « ملبار » التى بشر فيها « توما » رسول المسيح لأول مرة . وتنصرف كلمة « بلاد الهند » - أو الهندوس - الى كل هذه البقاع ، وتنبور فى صورة تمثل مجموعة من الثروات والأسلحة والجمال الاسيوى . ولم تزل هذه التسمية قائمة ، فى اندونيسيا ، ومعناها حرقيا « جزر الهند » ، ولغاية الهند الصينية ، الموضع الجغرافى الذى تلاقى عنده الثقافتان الهندية والصينية ، وتوقفت عنده كل منهما .

وان النظر الى الماضى ليحجب الحاضر أحيانا عن بصيرتنا . وانى اذ اشيد بقوة وعظمة الهند القديمة ، لا اعنى ان وجوه التفوق التى خبرتها الهند على البلاد المجاورة لها ، وعلى الاخص فى مضمار الفنون ، قد اتصلت كاملة غير منقوصة . فبينما كانت الهند تمثل فى البلاد الأخرى عنصرا ثقافيا ممتازا فى مجال الرقص والدراما ، فان هذه الفنون قد أصابها الضعف والانحطاط فى موطنها الاصلى ، بتتابع القرون . وعلى توالى الزمان ، ازدادت الفنون الهندية تفككا وانحلالا ، بل واندثر الكثير منها .

وقد جاءت الغزوات الاسلامية من القرن الثانى عشر حتى القرن الخامس عشر فشلت معظم النشاط الفنى الهندى ، ولو ان المسلمين ، فى الوقت نفسه ، قد كیفهم وامتصتهم بدرجة كبيرة ، الثقافة الهندية ، التى لا يمكن أن تمنح من الوجود ، حتى ولو لم تكن هى الثقافة الاقوى . وقد نفذ الفزاة المسلمون الى داخل الاماكن الهندية المقدسة . وعندما يزور الانسان اليوم هذه المعابد المهجورة ، يرى صفوها متراسة من التماثيل المقطوعة الرؤوس ، أو الكوات التى انتزعت من داخلها الصور وألقيت الى الخارج . وقد حرمت تعاليم القرآن الفنون التصويرية ، وعانت من ذلك فنون الرقص والدراما ، كما سوف نرى بالتفصيل . وكان المسلمون يعتبرون الفن الذى يصور الاله أو يستخدم بعضا من الطقوس الدينية ، عملا من اعمال الكفر . اما الفن ، باعتباره عملا دنيويا ، فانهم كانوا يعتبرونه شيئا منافيا للأخلاق ، وفيه انتهاك لقواعد السلوك . واذا استثنينا فنون العمارة والموسيقى البحتة ، ماعدا فن التصوير ، نجد أن الحكم الاسلامى فى بلاد الهند كان خانقا للفنون من ناحيتها الجمالية .

وكانت الضربة الأخيرة التى أصابت تدفق الثقافة الهندية الى الخارج ، وهى ضربة أقل من غيرها جلاء ، ولو أنها مع ذلك ضربة حقيقية ، هى وصول البريطانيين فى الهند منذ حوالى مائة وخمسين عاما ، كقوة استعمارية . وحول الهنود المتعلمون اهتمامهم ، الواحد بعد الآخر ، صوب أوروبا ، اذ كانوا يطمحون ، على الاخص ، فى النهوض فى هذا

العالم الجديد ، ومجابهة حكاهم الأجانب . وباتعاد هذه الطائفة من اذكياء الشعب ومنفقيه من ميادين التعبير القومي ، اندثرت فنسـون الرقص والدراما اذ لم يجد من يأخذ بيدها . ونما فى جميع أرجاء الهند ضرب من الخزى من جميع الفنون القومية . وقد غدى نمو هذا الشعور من جهة عجرة البريطانيين فى ذاك العهد ، ومن جهة أخرى الهنود أنفسهم الذين تزعزع شعورهم بالأمان والطمأنينة ، الأمر الذى يتيسر فهمه ، فقد كانوا ذات يوم شعبا قويا ، وأصبحوا اليوم أمام حضارة أظهرت لهم شيئا غير قليل من الازدراء بكل ما كان يتضمنه سلوكهم فى الحياة . وإلى بضـع عشرات السنين الماضية ، حين بدأ بعض الفنانين وعلماء الفنون التصويرية يقومون بأحياء مختلف القوالب الفنية الباقية فى أجزاء عديدة من البلاد ، لم يهتم إلا العدد القليل من الأهلـى بأمجاد رقصاتهم ومسرحياتهم . وحتى هذا الأوان كانت فنون الهند العظيمة فى الماضى قد اندثرت ، وما بقى منها أصبح الى درجة كبيرة من الآثار المطبوسة العالم . ولحسن الحظ توقف كل انقطاع جديد يصيب هذه الفنون ، ونحن اليوم نشهد بزوغ فجر الهند من جديد ، بأمجادها وقيمتها ، بسرعة تدحض ما اشتهر به الشرق من أنه « ثابت لا يتغير » .

بيد أن الدلائل التى تنهض فى جميع أنحاء آسيا شاهدة على النفوذ العظيم الذى كان للهند فى الأزمان الفائرة ، لم تزل قائمة . والأمر المحيـب الذى يدعـى له الأجنبى ، أن هتديا عظيما مثل « رابندرانات تاغور » قد اعترف بأن أبداع ألوان الرقص الهندى الاصيل الملهـم ، ليس له اليوم وجود فى الهند نفسها ، وإنما نجده فى « بالى » ، وهى جزيرة صغيرة جدا فى اندونيسيا ، بالقرب من ساحل جاوة . وبالمثل ، فإن أى سائح من هواة الرحلات سوف يجد أن أحسن مسرح فى آسيا هو المسرح اليابانى . ولا ريب أن المسرح اليابانى قد تطور فى خطوط تختلف عن خطوط المسرح الهندى . بيد أن البوذية الهندية ، بل ومبادئ الاسطاطيقا الهندوسية كان لها على المسرح اليابانى تأثير حى فعال ، ولم تزل بعض الرقصات التى تؤدى بالأقنعة والحركات المنقولة من الهند كرقصة « بوجاكو » تمارس حتى اليوم فى اليابان ، على الرغم من أنها قد أصبحت فى الهند نفسها منسية ومجهولة . وفى أقدم ألوان رقصات « نو » ، كرقصة « أوكينا » ، لم تزل بعض العبارات يترنم بها بلهجة سنسكريتية خاصة ، فى مشهد طقمى ، للدعاء بطول العمر . بيد أن هذه العبارات قد بطل استعمالها فى موطنها الأصيل .

وربما كان أعظم ما نقله البوذيون من الأثر الفنى الهندى ، يتجلى

فى انتشار رقصت « الاسد » فى اليابان والصين ، اما فى صورة عروض تؤدى فى الطرقات العامة ، او فى المسرح على مستوى حرفى راق . و « الاسد » حيوان مألوف فى الهند ، ولم يعرف فى البلاد التى يمثل فيها اليوم بدرجة بارزة مرموقة الا خلال الاحاديث والاشاعات ، ومهما كانت الوشائج التى ربطت بين الهند واليابان او الصين ، وبصرف النظر عن الوسائل التى تسربت بها هذه الروابط الى غيرها من البلاد ، فلم تول ثمة حقيقة ثابتة ، ذلك انه كلما اقل نجم المسرحية فى بقعة ، نبتت فى غيرها من البقاع .

والغرض ان المسرح الهندى قد نشأ بين الالهة . وقد اشرف « براهما » نفسه ، روح العالم ، على اخراج أول عرض مسرحى . ويبدو فى استقراء اقدم الكتب المقدسة ، ان الالهة قاتلت الشياطين وهزمتها فى السماوات ، فى زمن موغل فى القدم ، يسبق خلق العالم ، كان الخير والشر يعيشان فيه جنباً الى جنب . وعندما اقيم الاحتفال بانتصار الالهة ، طلب براهما الى سائر الالهة ان يتلفوا باعادة تمثيل المعارك التى خاضوها . وفى غضون هذا العرض ، استاء الشياطين من ذكرى هذه المعارك ، فملأوا الجو بشخوصهم غير المرئية حتى يعوقوا استمرار التمثيل . ونشبت المعركة مرة أخرى ، معركة حقيقية، اندحر فيها الشياطين من جديد ، وكانت هزيمتهم هذه المرة بفعل سارية علم كانت فى متناول ايدى الالهة . وعندئذ اوضح براهما ان مثل هذه العروض انما اقيمت لتلهية الجميع على السواء ، الشيء الذى هدأت له نفوس الشياطين ، فتعهدوا ان يكونوا مسالمين . ومع ذلك فقد استقر العزم ، لحماية المسرح فى المستقبل ، على ان يقام سرادق مقدس لوقاية الممثلين ، وتحددت الساحة بواسطة سارية علم ، تضافى على الساحة سمة مقدسة . وقد استمر هذا التقليد الى حد ما فى القرى فى جميع ربوع آسيا . ومن الشائع فى الكثير من الجهات ان يكون للمنصة سقف ، فى حين يجلس جمهور النظارة على الأرض فى الهواء الطلق ، وبالقرب من المسرح يقوم عمود من الغاب فى نهايته علم ، ليعين البقعة التى سوف يجرى عليها العرض .

وبعد ان تم خلق العالم ، ورغب البشر فى محاكاة مسرح الالهة المتع ، افضى براهما بكل ما لديه من أسرار الفنون الدرامية ، من رقص ومسرحية ، بجميع أشكالها الى حكيم يدعى « بهاراتا » ، وشكلت كل هذه الأسرار مصنفا ضخماً يسمى « بهاراتا ناتيا ساسترا » أى «قوانين بهاراتا فى الرقص والدراما » . وهذا المؤلف يماثل على وجه التقريب تقنين أرسطو للدراما الاغريقية ، الا أنه مع ذلك يفوقه استفاضة



واستيعابا . وبعد ان ظل « الساسترا » عدة قرون يتنقل من جهة لآخرى على السنة الناس ، تم تدوينه آخر الأمر فى حوالى القرن الرابع او الخامس الميلادى . وأنا لنجد فى هذا المؤلف قوائم تضم اوفى التفاصيل فى العرض المسرحى ، من الأزياء ، والمكياج ، الى حركات العنق ومقلة العين ، ومن المواقف والخطبة الدرامية ، والمشاهد الممنوعة ( فلاكل والزنا والموت مشاهد غير لائقة فى التمثيل المسرحى ) ، الى مختلف اوضاع الجسم وهيئاته الراقصة ( ومنها وضع يهلوانى بارع يقتضى من الراقصة التى تؤديه أن تضع رأسها بين ساقها ، ووجهها مرتفع الى أعلى ) . وقد حدد بالكتاب كل الألوان الحرفية المسرحية ، مع جميع الشروح والتطبيقات . ولم يزد أى مسرح فى العالم القديم بمثل ما زود به المسرح الهندى من تقنين جامع شامل يضمه مؤلف واحد .

ولقد نشأ الرقص مع « سيفا » Siva خالق العالم ، وهشامه ، وثانى اله ( مع براهما وفيشنو ) فى ثلاثى الآلهة الهندوسية . ولسيفا ، مثل ما لسائر الآلهة فى الديانة الهندوسية ، كثير من المظاهر والخصائص ، بيد أن من بين أهم الهيئات التى يتخذها ، هيئة « ملك الراقصين » او « نالاراجا » ، وهو لم يزل يعبد فى كثير من بقاع الهند على هذه الصورة . وفى الزمان الأول ، وقف سيفا ذات مرة بقدميه فوق أحد الشياطين ، وشرع يهز طيلة يد صغيرة ( كالمطلة المسماة « تسوتسومى » والمستعملة فى اليابان ، ولو انها قد اختلفت من معظم بلاد آسيا ) كان يمسكها فى إحدى يديه الأربع . وانبثق من هذه الحركة أول ايقاع عرفه العالم . وحين شرع الاله يحرك جسده على نسق هذا الإيقاع ، بدأ العالم يتخذ شكله المعروف . وفى أثناء هذا العمل الخلاق ، ظهرت النار فى راحة يد أخرى من أيديه الأربع ، وواصل رقصه حتى تم خلق عاله ، وتزود هذا العالم فى الوقت نفسه بوسائل فئاته .

هذه القصة أكثر من مجرد أسطورة فى اعتقاد الهندوس . فالهندوس الاتقياء يعتبرونها دستوراً أو مذهباً ، ويعتقدون أنه فى كل مرة تغرب فيها الشمس ، على قمة جبل هملايا ، المسماة « كيلاسا » ، يعيد « سيفا » أداء هذه الرقصة ليشهدها المؤمنون . وعندما تختفى الشمس ، تؤكد رقصته ، رقصة خلق العالم ، عودة ضوء المصباح الجديد . وقد شهد سيفا ، على حد قول بهاراتا ، على الأقل أحد العروض المسرحية التى أمر براهما باقلمتها ، ووجد أنه ينقصه عنصر الرقص ، وأصدر أمره الى الملائكة بدعم هذا العنصر ، ومن ذاك الحين اتصل الرقص بالدراما اتصالاً وثيقاً لا تنفصم عراه . ونتج عن ذلك أنه

لم تظهر فى اللغة السنسكريتية ، او فى اللغة الهندية الحديثة كلمات تعبر عن « الرقص » خلاف الكلمات التى تعبر عن « الدراما » ، باعتبارهما عنصرين متميزين ومنفصلين ، أحدهما عن الآخر . ولم تزل الدراما ، بالصورة التى نعرفها فى الغرب مستقلة عن الرقص ، تعتبر حتى اليوم ، فى الكثير من أنحاء آسيا ، لونا من ألوان الجمال ، غير مألوف ، ومحيرا للأفهام .

وثمة عاملان آخران ، بعيدان عن عالم الآلهة النائية ، والمصادر الأسطورية الموهلة فى القدم ، عاملان محسوسان ، قد بدأ منذ بضعة آلاف من السنين يحكمان فى بنيان وموضوعات الفنون الدرامية : هما الملحمتان العظيمتان : الرامايانا والمهابهاراتا . ويبرز فى الغرب ملحمتان نظيرتان للمحمتين الهنديتين : الإلياذة والأوديسة . والرامايانا والمهابهاراتا ، مثلهما مثل الإلياذة والأوديسة ، قصص مغامرات جوفاء طويلة ، تتناول الآلهة والبشر ، والأبطال العظام ، والحيوانات العجيبة صانعة المعجزات ، وتزخر بالحكم والأقوال الماثورة التى تفرق بين السلوك النبيل الفاضل والسلوك الدنيء.

والرامايانا ، باختصار ، تحكى قصة « راما » ، وهو ملك وبطل ملي خلق متين . أما زوجته سيتا Sita ، وهى امرأة حسناء ، طاهرة الدليل ، فقد اختطفت بينما كانت تطارد غزالا ذهبى اللون فى قلب الغابة ، خطفها ملك « لانكا » للشيطان الرجيم ( ولانكا هى سيلان ، كما يسميها الغرب ) . ويجمع راما جيشا من القردة يقوده « هانومان » القرد الأبيض . وبعد كفاح مرير وأهوال اتصلت عشر سنين ، يصل الى لانكا ويسترد زوجته . هذا بالطبع أحد الموضوعات العديدة التى تتضمنها الرامايانا ( ولعلها أشهر موضوعاتها ) . وثمة قصص أخرى تجرى أحداثها مع اخوة راما ، وأمه ، وبين الأخوة القردة وأعدائهم ، وبين رافانا وأخته الغولة .

أما المهابهاراتا ، وهى قصيدة أطول وأشد تعقيدا من الرامايانا ، وتبلغ ثمانية أضعاف مجموع ملحمتى الإلياذة والأوديسة ، فانها تحكى فى أساسها قصة الأخوة « باندافا » الخمسة ، الذين ينشأون أولاد عمومتهم ، الأخوة « كورافا » الخمسة ، والكفاح المتقلب الذى دار بين الطرفين فى سبيل السيطرة على البلاد . ويلعب « أرجونا » الذى يوصف بأنه أجمل وأكمل رجال الدنيا قاطبة دورا هاما ، ولو أنه طارئ ودخيل ، فى الملحمة . وقد اشتهرت أحاديثه الشعرية المؤثرة مع آله « كريشنا » حول العدالة إقضى شن الحروب ، واعتبرت كتابا مستقلا ، أطلق عليه اسم « بهاجافانا جيتا » أى « ترنيمة المتعبد » .

وهناك تراجم موجزة لكل من الرامايانا والمهابهاراتا ، فى نشرات عديدة . ولا غنى للطالب عن الإلمام بمحتوياتهما ، اذا كان يطمح فى أن يتبع خطوط الرقص والدراما فى الهند أو فى معظم بلاد شرق آسيا . هاتان الملحتان تشكلان مادتين للمطالعة النافعة الدسمة ، اذ تحتويان على قصص جيدة مفعمة بالأحداث الهامة المسلية، ولكنهما تكشفان أيضا عن مضمون عقلية الشعوب التى خلقت وخلدت هذه الأساطير . والرامايانا والمهابهاراتا ، أكثر من مجرد أعمال أدبية ، فهما ترويان ، دون قصد غالبا ، الأسس الحقيقية التى نشأت عليها الهند ، وتفسران أصولها ، وتسجلان تاريخها القديم ، بل وتعرضان شرحا للذكريات الجنس البشرى فى فجر التاريخ . أما من الوجهة الاجتماعية ، فإن الرامايانا تصف على الأرجح سيادة الجنس الأرى على الهند ، الأمر الذى يفترض حدوثه فى حوالى عام ٥٠٠٠ قبل الميلاد . ذلك أن انتصارات راما على الشياطين والقرود تمثل غزو القوقازيين القادمين من الشمال لبلاد الهند ، وتغلبهم على سكان البلاد الأصليين الذين اندمجوا مع الغزاة فيما بعد . أما المهابهاراتا فانها قصة الأحداث والمؤامرات التى جرت فى أقدم الأمر الحاكمة للهند حين كانت هذه الأسر تزال عبادة الكواكب . وليس فى العالم ما يفوق هاتين الملحمتين فى مضمون الثقافة والدين والأدب والاجتماع ، وعلى الأخص فى الدراما والرقص .

ويرجع تاريخ الفقرات الأولى المدونة من هاتين الملحمتين الى حوالى ألف وخمسمائة عام مضت . بيد أنها كانت تنشئ وتمثل وتغنى قبل هذا التاريخ بما لا يقل عن ألف عام ، ولم تزل راسخة فى قلوب الشعب . ويستطيع الإنسان اليوم ، فى أية مدينة أو قرية ، أن يستمدى قصاصا محترفا ، ويمنحه بضع روبيات ، فيشرع هذا فى سرد قصته ، مبتدئا من أى موضع فى الملحمة يطلب إليه البدء منه ، ويواصل روايته من الذاكرة ، وهو يترنم ويمثل بالأيماء حتى يطلب إليه أن يتوقف . ولقد اتاحت الرامايانا ، والمهابهاراتا ، عبر الأجيال والقرون ، سبلا لا ينضب من الأحداث والنوادر والمواقف الروائية المناسبة لأشكال درامية وراقصة لا تقع تحت حصر . وفى بعض بقاع البنغال ، فرق خاصة يطلق عليها اسم جاترا ، أو ياترا ( وتشتهر من بعض الوجوه فرق المهرجين الجوالين التى كنا نعرفها فيما مضى ) تقوم بتمثيل هذه القصص نفسها دوما ، ولقى تتابع لا ينتهى . والدراما الشعبية الشمالية العظيمة المسماة « رام ليلا » Ram Lila التى تعرض سنويا فى مدينة دلهى عاصمة الهند ، تمثل مقتطفات من

الراماياتا ، وتصورها برسم ضخمة تجرى على ورق ملون ، مثل الأطواف التى تعرض فى آخر أيام الكرتفال . أما الريبوتوار الكامل لقالب الدراما والرقص فى جنوب الهند ، المعروف باسم « كاتاكالى » ، والذى يقضى فيه المؤدون طوال يومهم يصيغون وجوههم تبعاً لأنماط وأقنعة غريبة ، ويرقصون طوال الليل ، وقلما يتوقفون لينالوا شيئاً من الراحة ، فإنه يستعمل موضوعاته بالمثل من هذين المنبعين .

واليوم حين يقدم الشاعر ثلاثول الذى أنقذ الفن ، منذ بضعة سنوات ، من مصير يدانى الهلاك ، والذى دعم مدرسة « كاتاكالى » الوحيدة الباقية فى الهند ، على كتابة شيء جديد ، فإنه يعتمد على شخصيات ومشاهد مستمدة من نفس هذه الكتب الدينية . وقد جرى العرف على أنه مهما كانت غرابة الرواية أو التأويل الجديد لحادث روته القصة القديمة ، فإنه يجب إيراد هذه الرواية أو التأويل الجديد فى حدود قالب الكلاسى . ولا تستطيع أية فرقة مسرحية ، بل ولا أى قصاص ، على ما اعتقد ، أن تؤدى أداء كاملاً أية ملحمة من الملحمتين - فقد اتسع المجال فى كل منهما ، والتصقت النصوص الحديثة بالتعديلات والإضافات التى أجراها الزمن والتاريخ فى النصوص الأصلية . نفى مدرسة كاتاكالى ، التى أسسها ثلاثول ، يستطيع المؤدون ، إذا أخطرتهم مقدما بفرصك ، أن يعرضوا عليك كل برامجهم فى ملحمتى الراماياتا والمابهاراتا التى تضم كل ما تبقى إلى اليوم من الريبوتوار الكامل القديم ، ويقدموا لك كل ليلة ولدة شهر تمثيلاً مختلفاً عن سابقه .

وللراماياتا والمابهاراتا ، فى مفهوم الهندى الحديث ، معنى أعمق وأقوى من مدلول كلمتى « الشعر الملحمى » ، حتى فى سياقهما التاريخى والانتولوجى ( المتعلق بالسلالات البشرية ) . وللملحمتين بالطبع ، ذلك الطابع الرومانسى الذى يميز الألياذة والأوديسة ، ولكنهما تأمران فوق ذلك بالتعلى بصفى الوفاء والإخلاص ، اللذين يأمر بهما الانجيل مثلاً فى الغرب . وإنهما لتحويان مغزى دينياً عميقاً . فالتناس يعبدون راماً أو أراجوناً أو كريشنا على أنهم آلهة أكثر منهم آدميين أو شخصيات أسطورية تحولت إلى شخصيات درامية . و « رام » هى الكلمة التى يتبنى الهنود أن تنطق بها شفاههم فى لحظات المسوت ( وكانت هى آخر كلمة نطق بها غاندى قبل أن يسلم الروح ) . أما الأطفال فيطلق عليهم أسماء « ميتا » ، و « لاکسمان » ، و « بهاراتا » ، وكذا أسماء بعض شخصيات الملحمتين ، بأمل أن يشب هؤلاء الأطفال على الفضائل التى يتعلى بها أصحاب هذه الأسماء . وتستخدم هذه

الأسماء أيضا كدعامة دينية ، ويقال ان اى انسان يحمل اسما من أسماء الآلهة ، سوف يتمتع بحماية وطمأنينة أكثر من اى انسان آخر يحمل اسما عاديا من أسماء البشر ، مثل الكاثوليكي الذى يسمى عادة باسم أحد القديسين .

وثمة مشاعر عاطفية تختلج حتى اليوم فى نفوس الناس نحو الرامايانا والمهابهاراتا . من ذلك أن أحد العروض المسرحية التى جرت أخيرا فى موضوعات الرامايانا قد انتهت امره الى قضية مثيرة تناولتها المحاكم . وحدث بالقرب من مدينة مدراس فى جنوب الهند أن كتب شخص يدعى « م . ر . رادا » مسرحية جديدة أعلن عنها بعنوان « الرامايانا » ، وقدم فيها عددا من الأبطال التقليديين فى الملحة ، عرضهم فى صورة غير مشرفة ، وأدخل فى الأداء قدرا كبيرا من التهريج الجنسى . ولقد جذبت هذه الصور الجديدة المحورة من الموضوع القديم عددا هائلا من المشاهدين الذين أقبلوا عليها اما من باب الفضول واما بسبب الفضيحة التى ولدها العرض الأول .

وعلى الرغم من ارتفاع حصيلة شبك التذاكر ، فإن المسرحية قد جرت مشاعر عدد كبير من الناس الذين تجمهروا خارج السرح وتظاهروا ضد العروض التالية . وقبل أن يستطيع رجال الشرطة أن يسيطروا على الموقف ، وقع شغب بين جمهور التمسكين بتعاليم دينهم وبين الأشخاص الأقل منهم تدينا . واصطدم أولئك الذين اشتروا تذاكر المسرح رغبة فى رؤية العرض بسواهم ممن كانوا يعارضون فى مشاهدة المسرحية . وقبض على العشرات من الناس ، ومنهم بعض الشخصيات المهمة من أهل المدينة ، واتهموا بالتجمهر غير المشروع واحداث الشغب وحمل الاسلحة الفتاكة ، وما شابه ذلك من التهم . وفى حين دارت المناقشة القانونية المؤيدة والمعارضة فى هذا الموضوع ، كان الجمهور قد أدرك موضع الخطأ فى عرض هذه المسرحية . ذلك أن الحط من قدر الرامايانا ، حتى ولو جرى به قلم كاتب مسرحى حصل على ترخيص قانونى بمؤلفه ، يمثل اهانة كبيرة ، لانتقل عن الجرائم المختلفة التى ترتكب فى هذا المجال .

وعلى الرغم من الحساسية التى تحيط بموضوع ملحمتى الرامايانا والمهابهاراتا ، فانهما تيحان مع ذلك مجالا لبعض الجدل الذى يتسم بالطابع الأكاديمي . ففي مدينة مدراس ، عاصمة الهند الثقافية ، تنشر الصحف كل يوم عددا من المحاضرات والخطب فى موضوعهما . وكثيرا ما يسمع الانسان ، فى بعض الحفلات الاجتماعية ، هنودا متعلمين يناقشون معاني مختلف فقرات الملحمتين ، أو يتعقلون بأسلوب عضري

ما فيهما من أحداث تحتل الاختلاف في وجهات النظر . بل قد يشور بعض النقاد المهذب الذي يتناول ما في الشعر من حكمة . وكثيرا ما قيل ان « رافانا » ، ولو انه شيطان ، الا انه تصرف بمنتهى الامانة ، فلم يستحل لنفسه أى مارب فى سيتا بعد أن اختطفها وهرب بها الى قصره . . . وقد انتقد « راما » لأنه كان الها مهملا للدرجة أن يفقد زوجته ، ثم يعرضها للعار الذى تثيره محاكمة تشبه المحاكمة الالهية ، الهدف منها اثبات عفتها وطهارتها بعد فترة انفصالهما الطويلة . وقد طبقت الحكيم التى تتضمنها هاتان الملحمتان من آلاف السنين ، ولم يزل الشيء الكثير منها ذا أثر فعال فى بقاع شاسعة من الهند ، بيد أن الزمن وحده هو الكفيل بدراستها وتفحصها بدقة وأمعان . من ذلك مثلا أن « راما » يبكى حينما نفى ظلما بايعاز من احدى زوجات أبيه . والشيء الوحيد الذى يمنعه من العصيان ، ويقمع رغبته الجامحة فى التدمير وإيقاع القصاص بمملكة أبيه ، هو خشيته من السسنة الناس ( وفى اللغة السنسكريتية كلمة تعبر عن هذه الفكرة ، وهى : لوكافادا بهايينا ) . ومعناها تقريبا : « ماذا يقول الناس اذا عصيت أمر والدى ؟ » .

وفى حين أن هذه الفكرة بسيطة ، يسهل فهمها حتى فى القرن العشرين ، إلا أنها تمثل مع ذلك ، بصورة ما ، باعنا قبيحا لا نرتضيه ، من البوامث التى تعمل فى نفس بطل من أبطال العصر الحديث . وإن الوسيلة المسرحية التى تتمثل فى استخدام ضغط المجتمع ، والقواعد الأخلاقية التعسفية كعامل قاطع ، يبت فى الأحداث ، هذه الوسيلة لا يمكن أن تستمر ، فى الدراما على الأقل ، مع التغييرات الشاسعة التى أجراها التاريخ فى حياتنا . بل أنا لنجد ، حتى فى اليابان ، فى مسرح العرائس ، أو فى مسرح كابوكى (1) Kabuki « شيكا ماتسو مونزيمون » ( وهذا مثل آخر نجد فيه الخوف من حقد المجتمع يحمل الإنسان قسرا على التسليم بالشر ) ، نجد البطل دائما ضعيفا ، وحركاته واهنة مهلهلة . ولعل أغرب التفسيرات الحديثة التى قدمت لكلا الملحمتين ، ذلك التفسير المتكرر الذى قال به غاتسدى ، وفجواه أن « البهاجافاجيتا » قد جرت فى ذهن « أرجونا » ، وأن كريتشنا حرضه على القتال ، وأنما فى داخل نفسه فقط ، وليس فى الواقع ، فى ميدان الوشى . هذا الدافع الذى تنزود به الدراما بفعل المسائل التى تنبثق

(1) نبط شعبي من لطائف المسرح الياباني : «كا» أى أغنية - «بو» : رقص - «كي» مهارة - وكان هذا النمط منتشرا فى اليابان فى القرن السادس عشر حتى الثامن عشر .

من هذه الاخلاق المتقلبة ، وبفعل الدراسات النقدية التي تنصب على المبادئ التي يقرها العرف ، يمكن تشبيهه « بالبنية الادراكي » السليد زود به « ايسن » الغرب في مسرحياته .

ولم تول الراماياتا والمابهاراتا تسيطران سيطرة راسخة على « الهند العظمى » كلها ، وعلى الاخص في مسرحياتها الراقصة . اما من الجهة الثقافية ، فان هاتين الملمحتين تخصصان في الوقت الحاضر قسما كبيرا من قارة آسيا ، مثلهما في ذلك مثل « هوميروس » الذي تعرفه جميع بلاد أوروبا وأمريكا بقدر ما تعرفه اليونان ، على وجه التقريب . وانك لتستطيع ان تسمع اليوم ، في كل انحاء جنوب شرق آسيا ، رواية هذه القصص والاحداث نفسها ، وان ترى الاحداث الرئيسية ترقص في كل مكان . ففي اندونيسيا ، يطلق على المابهاراتا اسم براتا يودها ( معركة بهارات ، أي الهند ) ، وفي كامبوديا ، ينطق الناس لفظة الراماياتا بطريقة غير واضحة ، ومع ذلك فان القصص والشخصيات هي نفسها ، لم يحدث بها تغيير يذكر . وفي بورما ، لم تول الفرقة الوحيدة الباقية التي تتشكل من راقصين مقنعين ، تعرض احداثا من الراماياتا . وفي تايلاند ، يطلق جمهور النظارة المتحمسين اسم « بوذا » على « راما » حين يأتي فيرقص على حلبة العرض ، وعلى رأسه التاج الذهبي المرتفع ، وينادون على « رافانا » بالعلاق ، أو الشيطان ، ومع ذلك فالموضوع هو موضوع الراماياتا . وفي لاوس ، ينقلب « رافانا » فيصبح البطل ، ويندو « راما » شخصية ثانوية ، ولا يسترد زوجته « سيتا » الا في ختام المسرحية فقط ، بل ان « سيتا » تعود في هذه اللحظة الى بيتها ، على مضض ، وهي تبكي . وسوف تشهد في سيلان ، موطن « رافانا » ، حسب رواية « ألاماياتا » ، خلال حفلة تقام لطرد الأرواح الشريرة ، فاصلا تمثيلا شعبيا بعنوان « قتل راما » . ويبدو هنا أن راما ، حين وصل أخيرا الى سيلان ، في ختام رحلته التي قام بها في أثر زوجته المخطوفة ، وجد مشقة كبيرة في فهم لغة أهل سيلان . ولما بائع يسخر منه ، ثم يعتقد أنه قد سرق بعض الثياب ، فيضربه ضربا موجعا حتى يموت . ولكن البائع يندم آخر الأمر على فعلته فيحاول أن يعيد راما الى الحياة ، ويصرخ بأسلوب هزلي مناديا الميت ، قائلا له : « هيا . انهض ، لقد جاءت زوجة أهلك » : - ولكن محاولته هذه تفشل في احياء الرجل الميت . وأخيرا ترق قلوب الآلهة ، ويصحو راما . وفي اندونيسيا ، وهي أكبر قطر إسلامي في العالم ، لم تول هذه القصائد الشعرية حية ، وإنما بصورة متناقضة غريبة ، فيها سخرية من الديانة الأحدث عهدا . وفي جاوة ، في بلاط سلطان « جوجاكارتا » ، أو في بلاط حاكم أقل منه شأنًا وهو سوسونان ، في « صولو » يؤدي راقصو

القصر بحركات بطيئة وطيدة ، وفقا لعرف فرق مرسيقية كبيرة تستخدم آلات رقراقة تشبه النواقيس ، ويمثلون على هذا المنوال مشاهد الغزل بين أرجونا وسيمبودرو ، فى ملحمة ماهيهاراتا ، مثلا ، كما كان يفعل أسلافهم لآلف سنة مضت ، أو مشاهد المعارك بين أسرى أولاد الأعمام باندانا ، وكورانا .

ومما يدل على مدى تأثير الرامايانا ، بصفة خاصة ، فى الفنون المسرحية ، فى جنوبى شرق آسيا ، أن اللفظة الدارجة التى تعبر عن الرقص فى بعض نواحي الملايو ، ومعظم أجزاء تايلاند ، وكامبوديا ، ولاوس ، مشتقة من اسم « راما » نفسه ، وينطق بها بصور متنوعة مثل: روم ، ولام ، ورام . حسب درجة السهولة فى نطق لغات البلاد المعنية . بل انا لنجد بعض أصدقاء الرامايانا فى بعض الاويرات الصينية . وفى غضون جولة فى الهند قامت بها الجمعية الثقافية لجمهورية الصين الشعبية ، عرضت الجمعية مشهدا معينا من احدى المسرحيات الكلاسية نال استحسان الجمهور الهندى ، ويتلخص فى أن قائدا من خيرة القواد قام بتعبئة جيش من القروء ليقا تل فى صفوف العدالة . ولا ريب أن هذا المشهد من مخلفات الرامايانا .

### \*\*\*

وفى حين غدت الرامايانا والماهيمهاراتا المطالب الدينية فى نفوس الهند وأشبعت ميولهم الفطرية نحو الفنون الشعبية ( الفولكلور ) والمسرح ، كما زودت هياتهم الثقافية فيما وراء البحار بالالهام والقوالب الفنية ، نمت فى الهند نفسها مجموعة مستقلة نسبيا من القصص الدرامية . وفى غضون حقبة معينة ، تمتد على وجه التقريب من القرن الثالث الميلادى حتى القرن الثامن ، ازدهرت فى الهند أولى القصص الدرامية بالمعنى الذى نفهمه فى الغرب من لفظة « دراما » ، وتعرف هذه الحقبة على وجه العموم ، بالعصر الذهبى للدراما السنسكريتية . وأشهر كتاب المسرح الكثيرين الذين لموا فى ذلك الحين هم : « كاليدياسا » ، و « بهاسا » و « سودراكا » . وثمة بعض المسرحيات التى الفوها ، مثل « ساكونتالا » و « لعبة عربة النقل الصغيرة » وغيرها ، ذاعت فى الغرب ترجمتها . وقد استعار أغلبية الكتاب الدراميين السنسكريتيين موضوعات قصصهم فى معظم أجزاءها على الأقل ، من الرامايانا والماهيمهاراتا . وفى حين يسيطر على قصصهم الطابع الدينى ، فإن هذه القصص تحفظ مع ذلك فى شىء كثير من العناية والاهتمام ، بطابع دينى وأخلاقى مأخوذ من النصوص القديمة .

ومن أمثلة ذلك مسرحية « ساكونتالا » ، وقد اقتبس المؤلف



« كاليداسا » موضوعها من القسم الأول من الماهبهاراتا ، وراح يروى خلال سبعة فصول استطرادية قصة حب « ساكونتالا » للملك « دوسانتا » . والقصة اجمالا ، وبصرف النظر عن شاعريتها ، قصة بسيطة . فدوسانتا يصيد في الغابة مع حاشيته ، فيطارده وعلا ويطلق عليه سهما فريديه . ويمر به رجل من الأبرار الصالحين فيلومه على قسوته حيال الكائنات الحية . ويلتمس منه الملك الصفح والغفران . وفي النهاية يغفر له الرجل الصالح جريرته ، ويمنحه بركته . ويقع نظر الملك صدفة على ساكونتالا ، فيغدو لغوره أسير هواها . وتبادلها ساكونتالا الحب في تواضع واحتشام . ويتزوج الاثنان . ويعطى دوسانتا ساكونتالا خاتم الزفاف ، ويعدها بأن تلحق به عاجلا في عاصمة ملكه . ولما كانت ساكونتالا قد ابتليت بلعنة عجيبة ، فان الملك ينسى هذه الواقعة نسيانا تاما . وابدع مشهد في المسرحية هو ذاك الذي يمثل خروج ساكونتالا الوفية من دار ذويها . وتمتدح في هذا المشهد امارات حزنها لهجرها كل عزيز لديها ، بفكرة اجتماعها المنتظر بزوجها ويتخلل كل هذا بعض الكلمات التي تعبر عن نصائح غالية ( وتماثل بعض الشيء حديث بولونيوس مع لاثريس ) يسديها اليها والدها ، في خصوص الفضائل والآداب التي يجب على الزوجة ان تتحلى بها . وتصل ساكونتالا الى العاصمة ، بيد ان الملك لا يعرفها ولا يتذكر شيئا عن موضوع زواجهما . وكانت ساكونتالا في هذه الأثناء قد فقدت خاتم زفافها ، وبذلك ضاع آخر الر يثبت دعواها . وبعد فترة قصيرة ، تضع ساكونتالا طفلا ، ويظهر خاتمها الذي عثر عليه صياد استخرجه من بطن سمكة صاها ، وتعود الى الملك ذاكرته بفضل الآلهة التي تحركت فيها عوامل الرحمة والشفقة بسبب المازق الذي وقعت فيه ساكونتالا ، ويجتمع شمل الزوجين وطفلهما في سعادة شاملة .

وربما أمكن القاء بعض الضوء على الفارق بين الأديب الهندي والأديب الغربي في طريقة كل منهما في تناوله للدراما ، اذا رجعنا الى ما كتبه الدكتور ف . راجافان ، العلامة الثقة في اللغة السنسكريتية ، اذ يتحدث عن مسرحية « ساكونتالا » لكاليداسا فيصفها بأنها تقدم « المثل الأعلى للحب من أول نظرة ، وقد تظهر بحرارة الفراق ، وتسلمى بفرحة اللرية » . ومع ان الشخص الاجنبى يتأثر بالمثل بهذه الدراما نفسها ، الا أن تفسيراته ، حين يشكلها على الأقل ، تختلف عن تفسيرات الهندي .

وثمة العديد من الاستثناءات القاعدة سيادة الرامايانا والماهبهاراتا ، فهناك بعض الروائع من أعمال كتاب الدراما السنسكريتية ، فريدة تماما

فى حيكتهأ ، وتقوم على أحداث واقعية عصرية أو متصلة بالتاريخ الحديث . ومن امثلة ذلك مسرحية « حلم فاسافاداتا » أو « سفابنا فاسافاداتا » ، وهى أحسن مسرحيات « بهاسا » ، وتقع فى ستة فصول وتحكى هذه المسرحية أن الوزير الأول عند الملك أودايانا ، يرغب ، لأغراض سياسية ، فى أن يقيم حلفا ، عن طريق الزواج ، مع مملكة قوية مجاورة . ومن ثم فانه يبلغ الملك أن زوجته فاسافاداتا قد ماتت محترقة فى حريق شغب بالقصر . والحقيقة أنه قد أخفاها واحتجزها فى حاشية الملكة الجديدة الصغيرة . وعلى الرغم من هذا الزواج الثانى ، فان الملك يجد عنده من الدلائل الكثيرة التى تحمله على الاعتقاد بأن فاسافاداتا لم تزل على قيد الحياة . ومن ذلك مشهد الحلم الذى اقتبس منه عنوان المسرحية . وتخف وطأة الأزمة التى كانت تجثم على الملكتين ، ويعلم الوزير الأول أن فاسافاداتا حية آمنة ، ومن ثم تعود الى العرش راضية مرضية .

أما مسرحية « لعبة العربة الصغيرة » من تأليف « سودراكا » الملك ، وكاتب المسرحيات ، وقد ذاع صيته بسبب مسرحياته لا بسبب سلطانه ، فانها مقتبسة من قصة شعبية كانت شائعة فى ذلك الاوان ، وليس لحبكتهأ أى ارتباط مباشر بأية من الملحنتين العظيمتين ، وتحكى قصة « شاروداتا » ، وهو من البراهمة ، ومن أحب رجال المدينة الى قلوب الناس ، وقد وقع فريسة البؤس والفاقة بسبب أعمال البر والتقوى المفرطة التى كان يأتياها . ويقع شاروداتا فى غرام راقصة جفيلة . وتطور المسرحية حول الحوادث المتقلبة التى تتصل بحبهما . ولسبب ما يقتاد شاروداتا الى جبل المشنقة ، بيد أن التهمة التى وجهت اليه ينكشف كذبها فى الوقت المناسب . وينسج الكاتب حبكة خلفية تدعم القصة الأصلية ، وتشكل من قصة مؤامرة سياسية تدور فى قلب المملكة حول المطامح التى تثور من أجل الاستيلاء على العرش ، ويدبرها صهر الملك الشرعى .

وكانت أعمال هذا العصر الذهبى على وجه التقريب بالالفسة السنسكريتية التى كانت فى وقت ما لغة الحديث فى الهند القديمة . ولم تزل الى اليوم ، لغة الكتب المقدسة وشعر الملاحم العظيمة . ومن الغريب أن اللغة السنسكريتية أصبحت فى العهد الذى ظهر فيه كتاب الدراما الهندود الأول ، أشبه شئ بلغة العلماء ، ولغة مقدسة يحتفظ بها الأخبار . وقد فقدت صلتها بالشعب ، بالصورة نفسها التى أصبحت بها اليونانية واللاتينية فى أوروبا من اللغات الميتة ، وحلت محلها لهجات أقل تعقيدا وصعوبة فى التصريف . والواقع أن من أعظم الإصلاحات

التي قام بها بوذا استخدام اللغة العامية في التعبير عن تعاليمه الدينية. بدلا من اللغة السنسكريتية . وبسبب هذا التقارب اللغوي بين الشعب وأوليائه المقدسين ، نجحت الدراما ولا ريب في البلاد التي تعتنق الديانة البوذية - على الأقل في الفترة التي تنتهي بأن تصبح اللغة العامية ذاتها لغة قديمة قد انقضى زمانها - وذلك بدرجة أعظم من نجاحها في الأراضي الهندية ، أو التي تعتنق العقائد الهندوسية .

وثمة ظاهرة تاريخية يوسف لها ، تتمثل في أن أعظم المسرحيات الهندية كانت ، بسبب غموض لغتها ، قصيرة العمر ، وكان لابد لها ، بسبب عدم مخاطبتها للطبقات الشعبية قليلة الثقافة ، أن تختفي من مسارح الهند ، وبقيت محبوسة في نطاق الشائعات والأقاويل ، لا يعرفها إلا المتصلون بالهنة ، العارفون بأسرارها . ولعل «بهاسا» أكبر مثل للإهمال الذي حل بالدراما السنسكريتية . فحتى عام ١٩١٢ ، حين اكتشفت مخطوطاته الأولى ، لم يكن « بهاسا » إلا اسما ، لا ذكر له إلا في بعض الوثائق ، وكان من الرثقل الكاليداسا والسودراكا إلى اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر ، أن اشتهرت المسرحية الهندية القديمة ( الكلاسية ) بين الطبقات المثقفة في الغرب . وقد كتب « جوتة » مديحا كثيرا في مسرحية «ساكونتالا» : بل لقد عرضت مسرحية «لعبة العربة الصغيرة» في مدينة نائية جدا ، هي نيويورك . وكان لهذا الأمر بعض الانعكاسات في الهند . وكلما ازدادت المقالات والرسائل في هذا الموضوع في الغرب ، ازداد ارتياد موضوع المسرحية الهندية وأحيائه في موطنه الأصلي بفضل نشاط دوائر العلماء والفنانين . بل والوطنيين .

\*\*\*

وقد توقفت المسرحيات السنسكريتية القديمة حقبة طويلة ، فلم تقدم للشعب عروضاً هامة ناجحة ، إلى أن أعيد أحيائها أخيراً . بيد أن تأثيرها كقصص روائية ، وطاقات أخلاقية ، كان على الدوام قائماً في داخل المجتمع الهندي . ومهما حدث من طول المسرحيات الشعبية محلها ، وتطور الأشكال الفنية الحديثة ، وتطاول الرقصات في المسرح حتى طغت على الأفكار والموضوعات ، ومهما قاسته هذه المسرحيات السنسكريتية القديمة نفسها من تدهور ، فإن لبها الداخلي الأساسي ، وجوهرها الجمالي ، قد ظل كل منهما وطيداً وعميقاً في عقول وأذواق الهنود . ولقد ظلت قوائين الفن المسرحي التي طبقها وتقمحها كاليداسا ، على سبيل المثال ، عبر الأجيال ، ضرباً من القانون الخفي غير المنظور ، الذي لم يطرأ عليه إلا القليل من التعديل . ولم تنجب الهند أبداً مثلاً

هذا العدد من كتاب المسرحية النوايع الذين لمعوا في تلك الفترة القصيرة ، ولم تستمر في اخلاص على تقديرها لأعمالهم ، ومع ذلك فإن القواعد الفنية التي ارسوها في أعمالهم لم تتغير . وكما أننا في الغرب نستطيع أن نتتبع ، في وضوح معقول ، مسرحنا الحديث ، فنرجع به بالتدريج حتى نصل الى أصوله في عهد الاغريق ، ونجد أن شكله العام ، وطابعه التراجيدي والكوميدي ، ومفهومه عن ضعف الانسان ، وقسوة الأقدار ، واهتمامه بإبراز شخصية الفرد أكثر من اهتمامه بقلبه الجامد ، بل وقسم كبير من أخلاقياته لم تزل كلها قائمة تطبق في مسرحياتنا ، وتشيع فيها ، فأننا في الهند ، نجد أن الرقص والدراما تعكس اليوم مجموعة المذاهب والمظاهر المتميزة القديمة .

وإذا رجعنا القهقري الى اقصى البداية ، لوجدنا ان المبادئ الاسطاطيقية ( الجمالية ) الأصلية التي بسطها براهما ، وبهاراتا في ذلك الرباط البديع الذي يجمع بين الاله والانسان ، قد بقيت حية الى اليوم . وإذا كانت قد استمرت بدرجة ضئيلة في بعض الحقول الفنية ، الا انها قد استطاعت مع ذلك ان تخلد نفسها . وقد استدام البناء الأساسي الحقيقي للمسرح الهندي ، وجميع الفنون الأسبوية التي تأثرت به عدة آلاف من السنين ، رغم تقلبات الظروف والأحداث . كل هذا يثبت في كثير من الواضوح ، في نظر الدارس للعلوم المسرحية ، رقى وتهديب الحرفة المسرحية الهندية القديمة ، ويثبت ، على العكس من ذلك ، وفي صورة مؤلمة ، تدهورها في الأزمنة الأخيرة .

أما القوالب التي تشكلت وتطورت على مستوى الدراما السنسكريتية ، وهذه قد نهضت بدورها ، بطبيعة الحال ، على قواعد فنية أكثر قدماً منها ، ولا أثر لها في الوقت الحاضر ) ، فإنها لم تزل حية فعالة . وثمة بعض المبادئ الدرامية الكبيرة المنبثقة من هذا الماضي الهندي ، تشكل اليوم الطابع المميز لكل الدراما الأسبوية ، وتقيم فرقاً شاسعاً بينها وبين غيرها من الأشكال الدرامية الأخرى في سائر أنحاء العالم . ونقول ، بصورة أعم وأشمل ، ان العناصر الجذرية الثلاثة التي تميز الدراما الأسبوية هي باختصار : الشعر ، والموسيقى ، والرقص . ويتجلى كل من هذه العناصر في مزج متوازن ، ولكل عنصر منها ، في داخل هذا المزيج ، صفات مجاورة لغيرها ، وصفات منضمة الى غيرها من الصفات ، وتثير كل منها بعض المصائب التي تعترض المشاهد . جيد ان ارتباط هذه العناصر بالدراما ارتباطاً معقداً لا سبيل الى تحليله وجلاله ، يشكل المقدمة المنطقية التي نتوصل منها الى تفهم المسرح الأسبوي . ومن هذه النقطة ، يجدر بنا أن نبني القاعدة التي نهض

عليها لكي نشرف على المنظر العام الشامل الذي يبدو فيه هذا المسرح ،  
ومن غير هذا الارتباط لا يتأتى لنا أن نتقدم فى أية محاولة نقوم بها فى  
سبيل تفهم المسرح الأسوى .

وربما كان الشعر هو العنصر الرئيسى بين عناصر المسرحية الثلاثة .  
فالقصيدة الشعرية المبنية على الألفاظ ، لها الأولوية الفنية على كل  
الأفعال المسرحية والقصص الدرامية . ومشكلة اخراج الدراما هى ،  
بداية ذى بدء ، مشكلة تمثيل القصيدة الشعرية ، وهذه القصيدة  
تتدرج من مجرد عرض أشعار ملحمية ، الى فقرات يتلاعب فيها المؤلف ،  
اطول وقت يستطيعه ، بمتناوبات من الكلمات الرنانة ، والمعانى المزدوجة  
وضروب البيان والبديع والكتابة ، والوقفات المفاجئة ، بل والتوريات .  
وفى ثيلاند ، على سبيل المثال ، يقطع ممثلو « ليكاي » *Likay*  
- وهى الصورة الشعبية للدراما - سياق التمثيل ، حسب مشيئتهم ،  
ويرتجلون أبياتا من الشعر الملقى . وهناك بعض التمثيلات اليابانية  
« كابوكى » فى القرنين السابع عشر والثامن عشر ، تقارب حدود  
اللامعقول بسبب ما تتسم به حيلها الشعرية من جنون عام .

ثم ان الشعر ، لكونه صورة أدبية ، لا وسيطا يعكس جوانب من  
الحياة الواقعية فى المسرح ، يؤدى فى بعض الظروف الى اهمال  
الوحدات الدرامية . وقلما يتقيد الكاتب المسرحى الأسوى بحدود  
الزمان والمكان حين يجد فى متناوله لغة كافية زاهرة بضروب المجاز  
والتشبيه يقيم بها مشاهدته ويبسط مناظره الخفية . ونتيجة لذلك ،  
فان هذه المسرحيات كثيرا ما تبدو هائلة لا شكل لها ولا قيد يحدها .  
وتتولى المشاهد فى تتابع تحكمى ، دون عائق ، وينقل الشعر المتفرج  
فى سهولة ويسر ، وفى لحظة واحدة ، من مكان الى آخر . ومع أن  
هذه الحال ليست غريبة على المسرحيات الشكسبيرية والالزايثية ،  
الا ان الافراط فى هذه الحرية الشعرية غير المقيدة ، فى الكثير من  
اجزاء القارة الاسيوية ، يثير دهشتنا .

وأن الرغبة فى عرض مسرحية ممثلة بالحركة والاحداث ، شاعرية  
أكثر منها منطقية ، تتطلب من المشاهد الأجنبى قدرا من الصبر ، ليس  
فقط بسبب الصعوبات اللغوية ، وانما أيضا لان الشعر لا يتطلب أية  
حركة مسرحية . فالشعر يؤخر السرعة الطبيعية للفعل المسرحى ،  
ويفرض على الممثل وقتا اضافيا ، حتى يتخذ وضعة معينة ، ويبسط  
أيماة ، ويطيّل حركة ، ويملا الفراغ بعمل ما . وفى هذا الفراغ الذى  
يحدث على خشبة المسرح ، ينبثق المفزى الفنى للمشاهد . وفى الامكان  
عرض كل شيء فى العالم بصورة رمزية ، وخلق اكمل المشاعر التى تحف

بعبارة من العبارات . ويتيح الشعر للممثل وسيلة يستطيع بها أن يملأ حركته ، ويستثير في نفس المشاهد سلسلة من الانفصالات التي تبسط وتغير طبيعة التأثيرات التي تنبثق من التمثيل الخالص . وفي هذا يستقر جوهر الدراما ، في عرف الآسيوي ، لا في مجرد سرد القصة . أما المسرحيات الآسيوية التي يمكن تطويرها حتى تتواءم مع المسرح الغربي ، فهي نادرة لسوء الحظ . وهناك ملخصات بالإنجليزية للكثير من المسرحيات الآسيوية ، تكاد تكون تافهة ، عديمة النفع ، في حين إن هذه المسرحيات كثيرا ما تكون رائعة في صورتها الشاعرية الأصلية .

وتتطلب المسرحيات الآسيوية ، بسبب هذا العبء الثقيل من الأشعار ، وسيلة خاصة في التنفيذ : تلك هي الراوى ، أو الخوّدون الدخلاء من غير الممثلين ، الذين يقومون بالفناء أو القاء الفقرات الشعرية البحتة . وهذه الوسيلة هي إلى حد ما امتداد طبيعي للماضى . فالدراما في جميع أنحاء آسيا ، قد نبعت ، من الوجهة التقنية ، من مجرد انشاد نصوص الكتب المقدسة ، وتلاوة الأشعار الملحمية . وبدأ الرواة بعد ذلك بالتدرج يضيفون إلى أدائهم بعض الإشارات والحركات ، وطفقوا يمثلون بالإيماء والحركة ما يقولونه أو يترغون به . ثم ازداد تغافل الواقعية في الأداء كلما تناول الممثلون الراقصون ، من غير الرواة ، أداء الحوار ، بأساليبهم المناسبة . ومع ذلك استمر دور المنشد في العرض .

ويطلق على المنشد في الدراما السنسكريتية اسم « سوتراداهارا » Sutradahara ، أى « ماسك الخيط » ، وهو الذى يمسك في الواقع خيوط القصة كلها ، ويعدّ المشهد ، ويقدم المعلومات التي تشكل خلفية الدراما ، والتي لا يتيسر للشخصيات التي تتضمنها الحكمة المسرحية أن تنقلها إلى النظارة من خلال الحركة المسرحية ، ويجهر بالفكر التي تراود عقول هذه الشخصيات ، ويفسر الأجواء والأحوال ، ويحفظ لنفسه ، في أدائه ، بالأقسام الدسمة من الأشعار الإيضاحية ، ويترك ما خلا ذلك من الأحاديث للخوّدون الأصليين . وفي مسرح « كابوكي » يقوم في الكثير من الأحيان ، مفسر جانبي ، يشبه السوتراداهارا ، بانشاد القصة والترنم بها ، بمصاحبة جيتار « سامزين » ، في حين يقوم الممثل بتقوية الانفصالات المنبثقة من الترنيم ، مستعينا بإشارات عريضة وتمثيل إيمائي فسيح ، ولا يؤدي من الأحاديث إلا أهمها . وفي مسرحيات العرائس في اليابان ، يتولى مفسر واحد فقط قاء أحاديث جميع شخصيات المسرحية . وفي مسرحيات « نو » في اليابان أيضا ، تقوم جماعة كاملة من المنشدين « الكورس » بمصاحبة آلات « الفلوت » ،

وقرع الطبول ، بلء الفراغات بالتفاصيل الضرورية ، بل ويتغنى الفعل المسرحى ، عندما يتحرك المؤدون بدقة شديدة وبراعة بدرجة لا يمكن معها فهم المعنى المقصود عن طريق المشاهدة بالعين .

وفى معظم بقاع جنوب شرق آسيا ، يظهر الراوى بطريقة أخرى . فالراقصون والممثلون الذين تقدم بهم العمر حتى لم يعودوا يستطيعون اداء الأدوار الفعلية ، ينضمون الى « الكورس » الذى يتشكّل من مغنيين جانبيين يجلسون مع الأوركسترا ويقومون بانشاد القصة . أما الفنانون الشبان الذين يطلعون على خشبة المسرح ، فانهم يؤدون فى صمت وطاعة ما تعنيه كلمات الغناء . وفى اندونيسيا ، ينصت المشاهدون ، فى الغالب ، الى « الدالانج » dalang ، أى الراوى ، أكثر مما يرقبون الحركة المسرحية . وليس غريبا أن نجدهم يهثون الراوى على حسن القائه ، قبل أن يتدحوا الراقصين لجودة أدائهم .

والشعر ، ولا ريب ، عنصر لغوى ، وفى هذا الخصوص تثير اللغات المختلفة فى آسيا عددا من المشاكل بالنسبة الى جمهور النظارة والى الممثلين ، وتحدد مظهر آخر للشكل الدرامى تتخذه معظم المسرحيات . وقد اكتنف الدراما الآسيوية صعوبة التفاهم اللغوى . بل ولقد ثارت صعوبة أخرى فى الوقت الحاضر ، وفيه معظم المسرحيات كلاسيكية ، تقبلها التقاليد ، فقد أصبحت هذه المسرحيات أشد غموضا من ذى قبل من الناحيتين الشعرية واللغوية ، كلما أوغلت فى القدم ، ونأت عن العصر الحديث ، وعن النظارة المعصرين . وينمّج فى كل هذا عامل آخر ، يكاد يتناقض مع غيره من العوامل ، ذلك أن الشعر الذى تنبنى عليه الدراما قد تقدم عهده بأسرع مما تقدمت به حركات الدراما وقصتها . وكانت اللغة السنسكريتية غامضة فعلا فى الوقت الذى استخدمت فيه فى المسرح . وكان الراوى الذى يتحدث أو يترنم بجوار المسرح غير كاف منذ البداية لينقل المعانى الواضحة الصحيحة لجمهور النظارة الذين كانوا أميين وغير مثقفين . وثمة عنصر آخر يزيد فى تعقيد الأمور وتفاقم المصاعب ، ذلك أن الشخصيات الرئيسية كانت فى ذاك الأوان ، ولم تزل حتى اليوم ، فى معظم المسرحيات ، آلهة أو ملوكا أو أشرافا ، وكانت لغتهم بالضرورة ، سامية ، منمقة ، ورشيقة ، وتتميز بطابعها الآسيوى الخاص فى رقتها وبراعة أسلوبها . وكان النظارة من عامة الشعب لا دراية لهم بالتركيبات اللغوية التى يتقنها كتاب المسرح ، من كبار الأدباء ، ولا بالتعقيدات القائمة فى الكلمات والتركيبات اللفظية المستعملة فى بلاط الملوك . أما فى أطراف « الهند العظمى » فإن المسرحيات الراقصة القائمة على الأشعار الملحنية ، والموضوعات البوذية

كانت تكتب باكملها باللغات الأجنبية . فعنها ما كان فى لغة سنسكريتية محرفة ، ومنها ما كان باللغة « البالية » أو « الكافية » . وكان من عادة الطبقات المتعلمة فى خارج الهند ، أن تتظاهر باستخدام هذه اللغات الهندية فى جميع الأشكال الفنية .

وقد يبدو هذا الأمر شديد التعقيد فى نظر الغربى ، بيد أنه كان مقبولا للغاية فى نظر الآسيوى ، فقد كانت فكرة الغموض اللغوى مألوفة لديه فى كل العهود - وذلك لتنوع الأجناس والملل التى تعيش الى جوار بعضها البعض ، ولضروب التفرقة الطائفية والطبقية التى تفصل بين كل إنسان ومن حوله . وإن فى لغة الحديث فى كل قطر آسيوى ، تعقيدا يذهل له الغربى الحديث . من ذلك أنه لا يوجد فى بعض النواحي كلمة مرادفة لكلمة « الحشرة » أو « البقة » باعتبار كل منهما اصطلاحا جليعا أو نوعيا ، وإنما توجد دائما ألفاظ دقيقة تعنى الخنفسة ، والناموس ، واليراع ( ذباب يطير فى الليل ويتوهج كأنه نار ) والأنواع المختلفة من كل من هذه الحشرات . وتختلف هذه الألفاظ من قرية الى أخرى ، ومن مجتمع الى آخر . وفى الأقطار التى تقدمت كثيرا فى الحضارة ، كاليابان وجاوة ، نجد صيغا ثلاثة لتوجيه الخطاب ، فى اللغة الواحدة نفسها : صيغة عالية ، وأخرى متوسطة ، وثالثة واطئة ، تستخدم تبعا لما اذا كان الإنسان يخاطب شخصا أعلى منه منزلة أو ندا له ، أو أدنى منه منزلة . وهناك فى بعض الأحوال كلمات وتركيبات خاصة لخطاب كل من الإناث والذكور ، بل ولغة مختلفة تستخدم فى الكتابة . ولا ريب فى وفرة الامكانيات الشاعرية التى يتيحها مثل هذا الفيض من الثروة اللغوية .

ولم يكن استيراد طريقة جديدة فى الخطاب من مدينة مجاورة أمرا غريبا . بيد أنه كان لا مناص من إيجاد حل لمشكلة توضيح معانى الدراما للناس . وكان فى التمثيل الإيمائى ( البانتوميم ) الحل المباشر للمشكلة ، ولكنه لم يكن حلا كافيا . وكان ثمة حل آخر يقدمه الممثل الهزلى ، فى كثير من الأحيان ، فى مختلف ربوع آسيا ، فيعاون فى شرح المسرحية باللغة الدارجة . وفى حين يبدو أن الكثير من المسرحيات تزود اليوم بقدر وافر من العنصر الهزلى ، فإن القصد الأصلى من ذلك هو الى حد كبير مساعدة المتفرج على الفهم . فنجد فى « بالى » ، على سبيل المثال ، فى الشكل الدرامى المسمى « أوجا » Arja ، أنه كلما دخل الاله أو شريف من الأشراف خشبة المسرح ، تبعه دائما خادم أبله يردد كل ما يقوله الاله أو السيد الشريف فى لغة « باليه » دارجة حتى ليستطيع الفلاح أن يتتبع كلماته . ( ثم أنه يحاكى حركات المولى ،



ياسلوب هزلى ، ليؤكد ما بينهما من فرق فى المركز ، ويوضح الأحداث الجارية ) . وثمة مثال آخر فى الصين : فبعد فواصل غنائية طويلة ، يؤديها أباطرة وقواد جيوش ، يعرض فاصل هزلى فى أبسط لغة صينية ( أو باللهجة المحلية الشعبية ، اذا كانت لغة أهل بكين المستعملة فى الأغاني غير مفهومة ) من شأنها أن تساعد النظارة على تتبع الحبكة والحكاية . وكثيرا ما كان هؤلاء الممثلون الهزليون ، فى المسرحيات السنسكريتية هم الوحيديين الذين يتأتى لهم أن يوضحوا المعانى التى يتضمنها حديث الراوى ، أما باقى أجزاء المسرحية فتتقدر باعتبار ماتحويه من قيم جمالية أكثر من قيمتها الأدبية . ولا ريب أن استخدام الكوميديا كان من أجل إبعاد تباين مع الوقار الذى تتحلى به الشخصيات الرئيسية ولتخفيف حدة التوتر الدرامى الذى يسببه أداؤهم . ومع ذلك فلا شك فى نفعهم فى تزويد النظارة بالمعلومات الضرورية .

وعلى مر الأيام ، وبتكرار تمثيل المسرحيات مرة بعد أخرى ، وعاما اثر عام ، ألفها الجمهور . وفى حين أن القليل من الناس هم الذين يستطيعون فهم الكلمات الأصلية ، فإن الجميع يعرفون الشخصيات وحكايتها . هذه الألفة ، التى قامت بين الجمهور والمسرح ، هى التى سمت ببعض المسرحيات وعبرت بها العصور الانتقالية التى ازدادت فيها صعوبة فهم لغة المسرحيات الكلاسية ، وأصبح الشعر أبعد ما يكون من حياة الناس الطبيعية . وكانت هذه الألفة ، لحسن حظ أولئك الذين يهمهم الحفاظ على التقاليد ، هى التى عاقت كل تجديد فى المسارح الآسيوية . وظلت الدراما الآسيوية عموما تقليدية ، بل أشد تقليدية من ذى قبل ، وبقي ربرتوار المسرح الآسيوى أكثر ثباتا واستقرارا من ربرتوار المسرح الغربى . وأصبح الاهتمام منصبا على الطريقة التى تؤدي بها فقرات المسرحية لا على موضوع المسرحية نفسه ، وذلك على تقيض مفهوم المسرح فى الغرب . فنحن فى الغرب نريد أن نسمع ونفهم كل كلمة تقال فى المسرحية . ومع أن عنصر الشعر قد حدد شكل المسرحية وأسلوب الأداء ، فإنه يكفى فى آسيا مشاهدة الكيفية التى تعرض بها قصة قديمة مألوفة للجمهور ، والأداء الذى يجرى فوق خشبة المسرح ، فهذا أهم من سماع مايقال وفهم المعانى .

ولقد تبدت لى صورة من هذا الفرق فى تناول المسرحية حين حضرت أحد العروض الأوائل التى قدمت على المنصة لمسرحية حديثة باللفة الكمبودية المصرية . وكان ثمة سيدتان تجلسان خلفى . وكان جليا أنهما لم تربيا أبدا شيئا خلاف مسرحياتهما الراقصة التقليدية . وفى حوالى منتصف العرض ، أبدت أحدهما لصديقتها قائلة فى شيء كثير

من الدهشة : « سوف تجدان متعة أكثر اذا استمعت الى ما يقال » .

والشعر - على ما أرى - كان مسئولاً عن الموضوعات الدينية والأخلاقية في معظم مسرحيات جنوب شرق آسيا على الأقل ، فقد نبعت كلها في البداية من أعمال طقسية دينية ، ومن ثم فالكثير منها يفترض أنه من أصل الهوى ، فالآلهة موجودة بها دوماً على وجه التقريب . ومهما صورت هذه الأشعار صفات الخسة والندالة ، فانها في النهاية تؤكد اقتصار العدالة . ونتيجة لهذا فانه ليس ثمة تراجيديا في المسرحية الهندية ، بل ولا يوجد الا القليل النادر من التراجيديا في المسارح الكلاسيكية في قارة آسيا كلها ، باستثناء الصين واليابان . وثمة اعتقاد راسخ في العقول ، بأن الخير لابد أن ينتصر . ولما كانت الآلهة مترتبة على عروشها في السموات أبد الأبدان ، فانها قمينة أن تعرض الخير على البشر في دنياهم . وقد عبر قانون بهاراتا ، عن الأمل والتفاؤل ، في الدراما الهندية على الأخص ، أوضح تعبير ، حين ذكر أن كل تنازع على خشبة المسرح أو كل تطور في الفعل المسرحي ، لا يتم الا بالترايط أو التفاعل بين عناصر خمسة : البداية ، والجهد ، والأمل ، واليقين ، والنجاح . وليس ثمة لحظة من التشاؤم تبدو في هذه القاعدة . والمسرح في عرف الكثير من الآسيويين الذين لم يزالوا عارفين بمصادره القديمة هو المكان الذي يمثل فيه الآلهة إرادتهم ، وهي إرادة خيرة في النهاية . وكثيراً ما يكون الدين العلة الوحيدة لأي تمثيل درامي ، ومن ذلك الاحتفالات في المعابد ، والأعياد ، واسترضاء الآلهة ، وطرد الشياطين - وسوف تبدو الخاتمة المفجعة ( التراجيديا ) لأية مسرحية أمراً غريباً ، كما لو مثلنا « مسرحية الآلام » ، ووصلنا في تمثيلها حتى مشهد « الجمعة الحزينة » ، وأغفلنا مشهد « البعث » .

\*\*\*

والشعر ، وهو في ذاته تجريد للحياة الواقعية ، لا ينفصل عن الموسيقى ، وهي فن أكثر تجريداً من الشعر ، وأبعد ما يكون عن المشاغل المباشرة للحياة اليومية العادية ، وعن الأمور الموضوعية التي تهتم الناس اهتماماً عاجلاً . والرقص أو الدراما ، بالشكل الذي اتخذته كل منهما في آسيا ، كانا يلجآن بطبيعتهما الى الموسيقى ، بصورة واضحة ، حتى تدعم ما يتضمنانه من شاعرية ، وحتى تسمو بالعرض الذي يقدو بدونها مملاً وكثير الحشو اللغوي ، أو فقيراً من الوجهة الفنية . والمركز الذي تحتله الموسيقى في الدراما السنسكريتية غنى بالوثائق والمراجع . ويصف الحجاج الصينيون الذين كانوا يضيرون في بقاع آسيا في القرن السابع عشر مسرحيات تصحبها « أوتار ومزامير » . وكانت إحدى

الجماعات الموسيقية التي ذكروها ، تشكل من اثني عشر مغنيا من الذكور ، ومثل هذا العدد من الأناث ، وستة وعشرين « ناي » ، وست طبول كبيرة ، وثلاث طبول أصغر منها . وتتفق أحدث التفسيرات في فن الدراما على أن عرض أية مسرحية يعوزه « اللون الفني » إذا ما خلا من الموسيقى ، وأنه يمكن انعاش أي موقف درامي بواسطة الموسيقى . ويؤيده « بهاراتا » في رسالته بأن « الآلات الموسيقية هي أساس كل عرض مسرحي » . وفي حديث لأحد الكتاب المسرحيين السنسكريتيين عن الأغاني في مسرحياته ، علل كثرتها بأنها « تبهج قلوب النظارة ، وتؤكد الاتصال الوجداني المستمر » . وقد حدد كثير من قدامى الثقافة في الدراما أنماطا خاصة من الألحان ، وأنواعا من التوقيعات لجميع المواقف الممكنة على وجه التقريب : لمواقف الدخول والخروج ، وانفصال العاشقين ، والتعب ، والراحة التي تعقب الفكر المضطرب ، والتمالة ، وجلاء حالة نفسية قائمة ، بل وجعلوا الحانا للون من الفناء المخصص لتغطية فراغ في الأداء أو نقص مفاجيء في الإخراج . ولا يوجد في آسيا أي استثناء للقاعدة التي تقضي بأن كل مسرحية كلاسيكية أو شبه كلاسيكية يجب أن تصاحبها الموسيقى . والأغلبية العظمى من المسرحيات الحديثة تتبع هذا المبدأ الجمالي ( الأسطاطيقي ) القديم .

وتثير الموسيقى ، من وجهة النظر الغربية ، مشكلة أعظم في بدايتها من مشكلة اللغة أو الشعر . ولا ريب أن القول بأن حب الموسيقى يمكن من نفوس الناس قابلية قول غير دقيق . فكثير من المفترين في آسيا ، الذين يتخذون الملابس الوطنية ، ويتقنون لهجة شعبية محلية ، ويعيشون سعداء مع التقاليد والعادات المحلية ، لا يستطيعون مع ذلك أن ينصتوا إلى موسيقى البلد الذي يعيشون فيه ويتخذون أساليبه وأنماطه ، ويتشربون أذواق أهله . فالحدود القائمة بين البلاد والشعوب في مضمار الموسيقى ، تقوم بالمثل في داخل آسيا نفسها . ففي الهند ، على سبيل المثال ، توجد طرز موسيقية مختلفة في الشمال كل الاختلاف عنها في الجنوب . والمستمعون الذين يطربون لأحد هذه الطرز الموسيقية يتولاهم الغم والضيق إذا استمعوا للطرز الأخرى . والموسيقي أداة مألوفة للتعبير القومي ، وصدى جماهي للشعور العنصري والطائفي ، وهي مسألة تتعلق صراحة بالعرف والمادة ، لدرجة أنها تقتضي من الشخص الأجنبي عنها قدرا كبيرا من التكيف الدقيق .

وعادات الانصات في الغرب تنفر في أساسها من سماع الموسيقى الآسيوية . فنحن في الغرب نتوقع إثارة انفعالاتنا بطريقة دائمة عاطفية بواسطة انغام توافقية ( هارمونية ) لذيذة تتدفق على أسماعنا ، وتحملنا

على أن نتفاعل مع الجو الذى تخلقه والمعاني التى تتضمنها . وتنسجم  
أذاننا مع الموسيقى الواقعية أكثر مما تنسجم مع الموسيقى المجردة .  
فالسلم الصغير (الينور) يحرك فينا الشعور بالحزن ، والزفرودة Tremolo  
تصحب الجو الذى يتسم بالشؤم ، وجلجلة الأوتار ، حين تتفتح ابواب  
السماء ، بل ودندنة الصنوج ، مثلاً ، توحى باننا فى اسبانيا . وهناك  
بالطبع استثناءات لهذه الظاهرة ، فلا يتطلب كل تذوق موسيقى مثل  
هذه الشروط الدقيقة . بيد أن الاستخدام الوصفى للنغم يشكل الصفة  
البارزة للموسيقى فى الغرب ، على عكس ما يحدث فى آسيا . ولعلنا  
لا ندرک القدر الكبير من التقاليد التى تنقلبها ونرتضيها ، دون وعى  
منا ، حتى نحاول أن ننصت الى الموسيقى الآسيوية بنهم واستيعاب كما  
نفعل مع موسيقانا .

وهناك بالطبع حالات يعبر فيها قرع الطبول عن سقوط المطر ، أو  
يصور الجبال أو الثلج . وثمة فقرة فى إحدى روائع « كابوكى » اليابانية  
وتسمى « معسكر كوماجى » ، تخلق فيها أنغام آلة « الساميزين » ،  
فى لحن مستطيل ، لتعبر عن الدخان المتصاعد من البخور المحترق .  
وفى الهند ، أمثلة متطرفة لهذه الظاهرة ، فثمة بعض الألحان (الراجا) ،  
قد عرفت بأنها تشعل النار ، أو تجلب ظلام الليل ، بل وتسحر الثعابين .  
على أن الموسيقى الآسيوية ، بالإجمال ، لا ترمز الى أى شيء ، لا فى  
مفهومنا ، ولا فى مفهوم الآسيوى نفسه ، اللهم الا عن طريق ظروف  
وأوضاع سبق فهمها ، والاتفاق على الحان معينة ترمز اليها . والموسيقى  
المرحة فى آسيا قد تبدو كثيرة بدرجة لا تبدو عليها نظيرتها فى الموسيقى  
الغربية . بل قد تشهد جمهوراً من النظارة يبكى فى حفل موسيقى ،  
فى حين أن الموسيقى ليست حزينه النغم . والانفعالات والأجواء العاطفية  
بالصورة التى ندرکها تتناولها فى آسيا فنون أخرى ، غير الموسيقى .  
وفى غضون اللحظات المفجعة ، فى مسرحية من المسرحيات ، تتولى  
الموسيقى فى الغالب ملء الفراغات الساكنة ، أو تتولى - على حد قول  
اليابانيين - « إبعاد الفراغ عن المسرح » . وتعتبر الموسيقى دخيلة اذا  
حاولت أن تحاكي أو تؤكد الانفعال الذى يبدىه الممثل أو العبارات التى  
يلقها . وهى على أحسن الغروض ، تزيد الأداء صقلاً وروثاً ، وتضيف  
فى الغالب شيئاً من الراحة أو الاضطراب ، ومن الهدوء أو القوة .

والانصات الى الموسيقى فى آسيا ، فى أساسه تمرين ذهنى ،  
وال تجربه العاطفية التى يؤدى اليها تجربه مجردة ، لا تثير الشجون .  
ويقول « يهودى منوحين » فى معرض حديثه عن الموسيقى الهندية :  
« يفقد التمرين الحسابى الموسيقى ضرباً مدهشاً من علم الفلك » .

وعندما يعالج الانسان الموسيقى الآسيوية ، يجب أن يحو من ذهنه ما تكيفت به أذناه من ضروب الهارمونية الصوتية ، ومن الأشكال والصور التي يقرنها بالبناء الموسيقي الغربي . ويجدر بالانسان أن ينصت الى المنوعات اللحنية التي لا تقع تحت حصر ، والالتواءات البارعنة التي تطرا على الفكرة الموسيقية الأساسية ، وذلك النسيج الصوتي الخفيف من الانغام الرقيقة ، واسلوب التدرج من البسيط الى المركب ، ومن البطيء الى السريع ، أو الى العزف الارتجالي الذكي المعبر عن الافكار التي يستنبطها العازف حين يستخدم اهاليب تأخير النبر ، أو الذبذبة ، أو النغم التصويري المعبر .

والموسيقى الآسيوية تجرى دائما على هذا المنوال : فثمة دندنة ثابتة بصوت الباص ( الجهر ) ، أو نغمة واحدة في القرار تستخدم كخلفية لتقوية التنوعات النغمية . وفوق هذا تتذبذب المنوعات اللحنية كما يتذبذب الخيط المفتول . وتصدح قبالتها الانماط الإيقاعية المعقدة المتشابكة .

والموسيقى في الهند ، وفي جنوب شرقي آسيا ، باستثناء « بالي » تكاد تكون كلها ارتجالية ، من ابداع العازف حين يلعب بألته الموسيقية ، فلا يؤدي موسيقى من وضع ملحن آخر . وليس ثمة موسيقى في آسيا ، باستثناء تايلاند ، وكامبوديا ، وجاوة ، وبالي ، تستمر وترية ، أو أوركسترية ، أو حتى كونترا بانطية ، والتطور الهارموني الذي يطرا على هذه الموسيقى يحدث في الأغلب بصفة عرضية ، ويتداخل بالحن الغربي آلات موسيقية متعددة . وفي حين قد يبدو هذا الامر في نظرنا فربما قصورا معيبا ، فان فرقنا الموسيقية الكبيرة ، والبيانو الذي يوجد عندنا في كل مكان ، تبدو في نظر الآسيوي وكأنها قد صمت أذاننا من سماع انغامه الأدق تألغا ، وأوزانه الأرق والأبرع من أوزاننا . وبينما الموسيقى الآسيوية موسيقى لحنية رقيقة ، فان الموسيقى الغربية غنية بالهارمونية . وفي حين تعتمد الأولى على الطبول ، وامكاناتها اللانهائية في التعقيد الإيقاعي ، فان الثانية تضحي بهذه الطبول في سبيل تعاون وتنوع كبيرين في الانغام . وبالجمله فان الفروق إتكينية والاسطاطيقية القائمة بين الموسيقى الآسيوية والغربية فروق يصعب تسويتها .

وان استجابتنا للموسيقى وتقديرنا لها ، يتبعثان بطبيعة الحال من اقدم الأصوات التي سمعناها من حولنا ، ومن أن حياتنا اليومية ، كما تجرى في عصرنا الحاضر ، لا تخلو أبدا من الموسيقى بالصورة التي نستوغبها . وانا لننتعرف على المعاني التي تصدرها موسيقانا تعرفا لا مفر

لنا منه ، مثلما نتقبل عاداتنا الفدائية ، وأنماط السلوك التي نتيبها . ويشعر الآسيوى بهذا الشيء نفسه نحو موسيقاه . على أنه بالنظر الى القرون الطويلة من الاستعمار ، وتأثير الموسيقى الغربية فى آسيا ، فان استعداد الآسيوى لتقبل موسيقانا يفوق استعدادنا لتقبل موسيقاه . وإذا أراد من يدرس الرقص والدراما الآسيوية أن يصل الى فهم كامل لما يدرسه ، كان عليه أن يبذل أشد جهد يطيقه للدراسة الموسيقى الآسيوية ، وأن ينصت الى هذه الموسيقى بعقله دون أن يرجع الى الاصطلاحات التقليدية الغربية التي يصرها . ويجب عليه أن يحاول ، رغم عدم خبرته ، أن يدرك المسافات النغمية التي تقل عن نصف نغمة ، والإيقاعات المعقدة المراوغة . وسوف يتيح له الاعتياد على الانصات ، فى نهاية المطاف ، حالة نفسية هادئة ، غير واعية ، تتواءم مع الانفعالات العاطفية .

وسوف ينال الدارس بعد كل هذا جزءا عظيما على ما بذله من جهد . فالموسيقى الآسيوية ، من الوجهة العاطفية ، مؤثرة وملهمة ، بوسائل مختلفة ، وفى مجالات مختلفة من مجالات الحساسية الجمالية ، تماما مثل موسيقانا . وليس من شك فى أن الموسيقى الآسيوية توسع مداركنا فى الموسيقى النظرية ، وبسطها الى حدود بعيدة لم نتصورها من قبل . وأن المتع التي تتيحها لنا ، اذا ما أدركنا سماتها الرئيسية ، متع تشبع أرواحنا ، بقدر ما تشبعها الرقصات والمسرحيات التي نفهمها لغونا .

ومع السمات والصفات التي يولدها الشعر والموسيقى ، ينبثق الرقص فى المسرح الآسيوى مثلما تنبثق الصواريخ النارية . ومهما كانت روعة الشعر أو الموسيقى ، فان مشهد الرقص وهو يسمو بالمتعة الجمالية المنبثقة من العرض ، ويفسرها ، ويمزج عناصرها ، ليعبث فى نفس المشاهد كل تقدير وأعجاب . وحركة الجسم ، على تقيض اللفة والصوت ، لا تكون عبثا على المتفرج اذ لا يبذل جهدا فكريا لفهم الرقص الأجنبى مثلما يبذله فى غيره من المجالات التي تتصل فيها الشعوب .

ومن بين جميع العناصر التي تتميز بها الدراما الهندية وفروعها ، تبرز العلاقة الطبيعية الغربية التي تقوم بينها وبين الرقص ، واضحة فى عين الدارس لهذه الفنون . وقد تطور كل من الدراما والرقص فى الغرب ، على حدة ، منفصلين أحدهما عن الآخر . واعتقد أن الرقص قد أصبح - كفن من الفنون - عنصرا ثانويا ضئيلا من حياتنا فى الغرب ، بسبب التعاليم المسيحية ، والتحفيزات التي فرضتها فى خصوص استخدام جسم الإنسان أداة للمتعة . وربما كان هذا هو

العامل الذى ادى الى تفوق الدراما وعظمتها . بيد ان هذين الفنين « الدراما والرقص » كانا فى الهند ، منذ البداية ، متصلين أحدهما بالآخر اتصالا وثيقا لا تنفصم عراه . فالرقص فى حركته يشبه التحليق الشعرى للالفاظ فى مجال الفكر . والرقص يملأ خشبة المسرح فى الوقت الذى يقوم فيه الراوى بسرد قصته . والى جوار الراوى ، يجد المؤدى نفسه حرا فى أن يستخدم الرقص لمسايرة تدفق الكلمات عندما تبدو الاشارات والايماعات الصلابة العادية مقتضبة أو عديمة الجدوى . ويتيح المسرح الاسيوى اطارا طبيعيا لاداء الرقص بجميع ضروبه . وليس هذا كل شيء . فالحبكة المسرحية يجرى عليها من التبديل والتحويل ما من شأنه ان يجعل الرقص متمشيا مع الاداء . وتستغل كل فرصة لشغل المسرحية بالمتابعات الراقصة . فأبطال القصة يقعون فى هوى الفتيات الراقصات . والمهرجانات ، التى تتطلب الرقص ، تستخدم كخلفية للمشاهد التمثيلية عندما يصسل الاداء الى ذروته . ويظهر الراقصات المحقات ببلاط الملوك على خشبة المسرح للترويح عن الملك المضطرب الفكر . وتصبح العروض التى يأمر الملوك باقامتها جزءا مكملا للقصة . ويقتضى مشهد الزفاف برنامجا كاملا للرقص . وبطل القصة يرقص قبل انصرافه الى ميدان القتال ، ثم يرقص عندما ينتصر على أعدائه . ويرقص البطل والبطلة اللذان يلتئم شملهما ، فرحا وسرورا ، وترقص الآلهة لتكشف عن آيات الوهيتها . وبعد كل هذا ، وفى ختام المسرحية ، تظهر شخصية ترتدى ثوب الآله ، فتبارك جمهور النظارة . واذا لم ترق أهمية الرقص الكبيرة هذه ، فى نظر الغربى ، فانه لابد لنا ان نذكر ان الرقص كان ، فى العصر الذى كتبت فيه المسرحيات القديمة شيئا يسهم فى تصوير الحقيقة ، وكان يراول فى الحياة اليومية العادية فى صدق وجلاء ، كما هو شأنه فى الوقت الحاضر ، ولم تكن تلك المسرحيات شيئا أكثر من أنها تصور الحياة الواقعية .

وليس هناك الا خطوة قصيرة جدا تفصل بين خلق المواقف التى تتطلب الرقص على خشبة المسرح ، وبين اتاحة الفرصة للرقص لكى يجرى دون أن يربطه شيء بالحبكة المسرحية ، ثم أن يكون الرقص فى النهاية مستقلا تمام الاستقلال عن الدراما . بيد ان أغلبية الرقصات فى آسيا ، حتى تلك التى تؤدي منفصلة عن نصها الاصلى ، لم تزل تحتفظ بعنصر درامى قوى . ولقد استطاع الرقص ، فى غضون القرون الطويلة التى تطور فيها المسرح الاسيوى ، أن يتفوق على الدراما فى ثرائه وشعبيته . وبشكل الرقص ، فى الوقت الحاضر ، وفى قسم كبير من قارة آسيا ، العرض المسرحى ، واللهم المتخصص الوحيد ، المتاح

للشعب . ومن السهل نسبيا أن نجد في آسيا ، باستثناء الصين ، أشخاصا لم يشهدوا في حياتهم مسرحية تمثيلية ، ولكنه من المستحيل أن نجد أسيويا لم يشهد في حياته عرضا راقصا ، أو لم يشترك بنفسه بالأداء في عدد من العروض الراقصة التي يزاولها الهواة .



وفي الحقبة بين القرنين الثاني عشر والسابع عشر ، حدث تغيير في عقائد الهندو الدينية . ذلك باختصار هو ظهور مذهب ديني اعتقد أنصاره ومؤسسوه أن « فيشنو » وقد تجسد في شخص « كريشنا » راعي البقر المرح الطروب ، هو أقوى اله في مجمع الآلهة « البانثيون » والمركز الذي تلتف حوله كل الآلهة . وكثيرا ما روت الأعمال الأدبية ، والمسرحية ، والأوبرات ، والرقصات التي ظهرت وانتشرت في هذا العصر ، قصة كريشنا وحالبات اللبن « جوبى » . فكريشنا يلزم دائما حديقته ، هو ويقزاته ، وقد يلهو ويمزح . وتلتقى به دواما حالبات اللبن كلما ذهبن إلى البئر ومعهن قدورهن الخزفية ليملأنها ماء . والحالبات كلهن مولعات بكريشنا ، وهو يبادلهن جميعا الحب ، إلا أنه يفضل واحدة منهن ، وهى « رادّا » . وقد ركزت المسرحيات حينئذ في هذه الاشتباكات الغرامية ، بصورة أو بأخرى . فأحيانا يتغفل كريشنا ورادّا أحدهما عن الآخر ، وأحيانا يلعب الاثنان معا ، أو يتأرجحان على أرجوحة ، أو يجلسان تحت مظلة من الأزهار ، يتداعبان ، ويتضاحكنا ، ويتمتعان بالسمادة في جنة الفردوس . وكثيرا ما يتفاضبان ، ويتجهم وجه رادّا غيرة ، أو ينكب كريشنا على وجهه ندما على معصية اقترفها .

وثمة قواعد فنية (تكنيكية) دينية جديدة صاحبت هذا التغيير في الديانة الهندوسية . وكان ثمة اعتقاد بأن مجرد ترديد أسماء الآلهة ، ( وكان الآلهة في هذه الحقبة قد فاز بعدد من الألقاب والتجسيدات لم يكن يملكها في فجر الأدب الهندي ) من شأنه خلاص الروح ، وأن أضمن وأسرع وسيلة للاتصال بالآلهة تتم بواسطة الغناء والرقص المنظم ، وأخيرا أن الفكرة المركزية لكل نشاط ديني يجب أن تدور حول الحب . وكانت الفكرة الأخيرة أكثر الأفكار الحديثة انتشارا وذبوعا . وبينما نجد في الغرب أن فكرة « الآلهة هو الحب » لها مفهوم معين ، نجد في الهند أن هذه الفكرة تتجاوز حدودها ، حتى تصبح « الحب هو الآلهة » . ولم تأت هذه الأفكار الجديدة بشيء جوهري جديد أو مجهول من قبل ، ولم يكن الكثير منها أكثر من ترديد لأشياء قد احتجبت منذ عهد سحبق لا نعيه للذاكرة . ومجمل القول أن تأكيد هذه الأفكار ومعالجتها كان جليا وناضرا حتى يبدو أن الهندوسية قد اتخذت لها سمة جديدة مختلفة .



ولم يززعز التأييد الشامل الذى لقيه هذا الأسلوب الجديد فى العبادة مكانة اى اله من الالهة القديمة ، بل ولا مكانة الكساين الجيدين : الراماينا والمابهارانا . ومع ذلك فانه كان يشكل تغييرا لم يسبق له مثيل فى حياة البلد الدينية . وشاع فى الناس حركة احياء دينى كبير وتأثرت الفنون بطبيعة الحال ، طالما كان الفن والدين امرين لا ينفصلان . وانتعشت الموسيقى والانشيد .

وظهرت اعمال ادبية بديعة فى الحب ، اروع مافيه الى اليوم « جيتا جوفيندا » Gita Govinda ( اى غنوة رامى البقر ) . وكان تأثير هذه الروائع قويا لدرجة ان اللغة وقواعدها وعلومها من صرف واشتقاق وهجاء وجرس وبلاغة لم تلبث ، فى جميع انحاء الهند ، ان ضمت اليها موضوع الحب ، فى باب خاص ، له قواعده الخاصة فى التركيب اللغوى . واتخذت الدراما وما تتضمنها من قواعد تحكم الفنون المتصلة بها اتجاها مغايرا . وكانت النظرية الجمالية « الاسطاطيقية » التى انبثقت فى النهاية ، نظرية هندوسية غريبة مستقلة ، منقطعة الصلة عن غيرها من النظريات الجمالية ، بل وعن مجالاتها فى خارج الهند . كلها .

وجاء الاسلام ، فالزم الهندوسية ، فى واقع الامر ، ان تنطوى على نفسها . واختفت بالتالى مظاهر العبادة ، وغاصبت فى اقوار ، يشملها الغموض وتكتنفها الاسرار . اففى البنغال ، على سبيل المثال ، كان يحدث فى الكثير من الاحايين ان يقوم الحكام المسلمون بغض الاجتماعات الدينية التى يدور فيها الرقص والانشاد ، حين يكشفون امرها . واتقطع تشييد المعابد . وبسبب تلك السمة الذاتية المنطوية التى اتخذها الدين ، بقى الفن حيا فى داخل البلاد . وقد انقضى وقتئذ عهد التوسع الهندى الخارجى . ولم يمتد المسرح الجديد وموسيقاه الى بقاع آسيا الاخرى ، وانما ظل مركزا فى الهند .

ولكى نستطيع ان نفهم تماما ماحدث فى المجال الفنى ، يجدر بنا ان نعيد النظر فى وجه آخر من مبادئ الجمال الهندية القديمة . ذلك ان مخلفات الاساليب الهندية القديمة فى تناول الفنون الاستعراضية ، كما دونتها اقدم المصنفات ، تدور حول « رازا » ، و « بهافا » . وتعتبر هاتان الكلمتان غن معان شديدة التعقيد ، حتى ان المتعلمين الهنود يستظعمونها عندما يتحدثون باللغة الانجليزية ، وفى يقينهم انهم قد عبروا عما يقصدونه بنطقهم هاتين اللفظتين السنسكرىيتين . وتشير الصحف الى « رازا » عمل من الاعمال ، مثلما تشير نحن الى « قصة » او « لب » . هذا العمل . وقد تتلقى فنانة تهنتة على أسلوب معالجتها لبهافا ، مع ان الحديث يدور كله بلغة اجنبية .

والمعاني التي تنصرف إليها كلمتا رازا وبهاقا تحير لب الرجل الغريب وتضله . ولغة «رازا» تنصرف بوجه التقريب الى الشعور ، والنكهة ، وتعبر عن الجو الذي تدور فيه الدراما أو الرقص . وهناك تسعة ضروب من هذه الرازا ، وهى : البطولة ، والخوف ، والحب ، والضحك ، والشجن ، والتعجب ، والرعب ، والغشاة ( وما تنصرف إليه من احساس بالاحتقار والاشمئزاز ) ، والأسف ، وهذوء النفس ، أو السكينة المتسامية . هذه هى العواطف الكبرى ، بكل ما يتصل بهامن عوامل نفسية غائرة فى أعماق النفس البشرية . أما « بهاقا » فانها تعبر ، من ناحية أخرى ، عن المواقف والأعمال التي تثير استجابات معينة ، وهناك أنواع كثيرة منها . والبهاقا قد تكون دائمة أو وقتية ، وقد تكون علة أو نتيجة بل قد تكون مثيرة أو محفزة . فاذا تناولنا «رازا» الحب مثلا ، فان أنواع البهاقا المتصلة بها قد تكون «بهاقا العلة» القائمة بين زوجين ، أو بين شخصين لا تربطهما صلة . أما «بهاقا النتيجة» ، فقد تكون «بهاقا» الولاء الأبدى ، اذا كانت البهاقا دائمة ، أو الشوق ، أو القنوط ، أو الشك اذا كانت وقتية . أما ضروب البهاقا المثيرة ، فقد تكون نظرات جانبية ، أو بسمات فيها غنج وتدلل ، وأما المحفزة فممنها ضوء القمر ، أو شاطئ البحر ، أو نسمة رقيقة . فاذا صورت كل ضروب «البهاقا» الدقيقة هذه تصورا صادقا ، فان الرازا تبدو كلون من التفاعل الاخبارى فى نفس المشاهد ، وهذه «الرازا» هى لذة جمالية طافية لا يستطيع أن يحركها فى جوارح الإنسان ، كما يعتقد الهندوس ، الا الفن الصادق .

ونظرا لشدة الحب الذى أبدته ديانة كريشنا الجديد ، فقد أصبحت ضروب رازا وبهاقا محدودة ، وتقلصت الدراما والرقص فى النهاية حتى لم يعودا يتضمنان الا القليل من الموضوعات والمواقف . وعلى ذلك فان الرازا الوحيدة التى اهتم بها الفن الهندى ، هى الحب بنوعيه ، الشهوانى والروحى . وكانت ضروب البهاقا الرئيسية التى بقيت هى الروابط العديدة التى ينتج عنها ألوان مختلفة من الحب . والبهاقا التى تبرز من هذه المسرحيات وتؤثر فى مشاعر المتفرج ، لابد أن تقوم أساسا على خمس روابط ممكنة بين الشخصيات . فاذا تناولنا حالة كريشنا ، وجدنا الآتى : احدى حاليات اللين تعتبر نفسها خادمة كريشنا ، أو أمه أو حبيبته ، أو أخيرا احدى عابداته . وهذه الحالة الأخيرة هى أصعب الحالات التى يمكن خلقها فى نفس المشاهد وحمله على أن يحس بها وتعرف عليها ، والقصد منها اظهار الهدوء والسكينة الناشئة من تأمل الإنسان لهذا الإله ، واحساسه باشاعه . وليس هذا الأمر شديد القراءة فى مفهوم الغربى ، اذا تذكر كيف أن الشعر فى الغرب قد أصبح فى واقع

الأمر وسيط لأمور الحب والغرام ، وإن مظاهره الرومانسية قد فاقَتْ  
فى أغلب الاحوال امكانياته الملحمية أو البطولية .

يبد أن كل هذا النسيج من الأحاسيس والمشاعر التى تتضمنها  
الرازا والبهافا يخلق مبدأ جماليا بعيدا كل البعد عما نعرفه ونألفه فى  
الغرب . أما من الناحية الدرامية ، فإن عددا من العقبات قد ثار بسبب  
هذا التأكيد الجديد للعلاقة بين المسرح والآلة - إذا اعتبرنا ثانية أن  
لفظة دراما تعنى التمثيل العصرى لقصة ذات حركة ، تمثيلا وصفا  
يمكن فهمه بخلافه . وقصة حياة كريشنا ، والأحداث العديدة المتصلة  
بها ( إذ كان طفلا شقيا ، وعضته حية ، وسرق زيدا من حاليات اللب  
حين كن يمحض اللبن ، وأخفى ثيابهن عندما كن يستحممن فى النهر ،  
وما إلى ذلك . ) ، والحب الدنيوى الحقيقى الذى يبادل حاليات اللب ،  
كل أولئك أمور ملموسة جدا ، وتتضمن مناسبات ثلاث العروض المسرحية  
بالمعنى الذى نفهمه . أما إذا كان الغرض هو إثارة النبوة الروحية أو  
جلال المعانة الدينية ، وكان الحب هو الوسيلة إلى ذلك ، و « شانتية »  
- أى التسامى - هو الرازا النهائية ، فإن الدراما ، والرقص « بدرجة  
أقل من الدراما » ، يصبحان مبتورين وهزيلين ، فى نظر الغربى . وعندما  
تضيق المبادئ الجمالية التى تتصل بهذا اللون من العرض المسرحى ،  
فتحدد بموضوع الحب والعلاقات المحتمل قيامها بين المحبين أو بين  
المابد وربه ، فإن نطاق الدراما ، بأوسع معانيها الإنسانية ، ينكمش .  
وقد أضر هذا الأمر بالدراما الهندية ، وكان العلة فى أفول نجحها بعد  
ذلك . وفقدت هذه الاقتضابات على أذهان معظم الهنود . وقد كان من  
الصعب جدا على الناس ، - باستثناء القديسين والأولياء الصالحين -  
أن يكتسبوا خبرة دينية عميقة أو أن يدعموها ويحافظوا عليها إذا  
ما اكتسبوها . وكان أغلبية الناس ، من جمهور النظارة ، يلتفتون إلى  
تلك الأجزاء من المسرحية التى تمثل حبا جسديا دنيويا ، والتى كانت  
سهلة الفهم ، لا تستغرق على أذهانهم ، ويستطيعون تفسيرها بأنها مجرد  
علاقة تربط بين كائن حى وآخر . ويتوالى القرون ، كان من الأسهل  
تحويل هذا اللون الجمالى التسمائى إلى لون آخر يصور الحب الدنيوى  
الفانى ، بدلا من تركه حيا كوسيلة للسمو الروحى ، كما كان يراد  
منه .

وانى لانتقد أبدا الفنون التى عاشت فى الهند فى هذه الحقبة ،  
حتى ولا من وجهة نظر المسرح العالمى ، بل ولست أعيب أبى شئ على  
التصورات والشروح التى تناولت الفن المسرحى والتى بقيت إلى وقتنا  
هذا . فهذا اللون من الفن يختلف صراحة عن الألوان المفضلة التى نجلها

فى سائر بقاع الأرض . والمسرح الهندى ، فى مضماره الخاص ، وعلى ارضه ، مسرح فريد وشاذ . وان الوحدة المتجانسة التى تضم الانسان والآلهة فى هذه المسرحيات والرقصات لتكشف عن لون من السعادة والبهجة ، فى شئ من السحر والغموض . وقوى بالمثل ذلك التوتر الذى يستشعره المتفرج حين تضطرب هذه الوحدة وتفقد توازنها — حينما تنفصل رازا وكريشنا ، على سبيل المثال ، او يتشاجران . وعندما يجتمعان فى النهاية ، تصفح رازا عن كريشنا ، تثور فى نفوس النظارة حتى الأجانب منهم ، مشاعر جامحة من الفرحه بالخلاص والفرج ، تنهمر لها الدموع . ولعل هذه المواقف عصية التنفيذ على خشبة المسرح كما نعتقد ، ومع ذلك فهى رائعة ، ومعجزة فى حد ذاتها .

ومنذ القرن السابع عشر والدين لم يزل يزدهر وينمو ، ومازالت الموسيقى لونا هاما من ألوان العبادة . بيد أن الدراما قد استمرت فى التدهور ، ولم يصل إلينا من آيات ذلك النعيم الذى يقترن بمغامرات كريشنا الا بعض الشئ خلال بعض الرقصات ( ويستثنى من هذا الحكم اقليم مانيبور لأسباب بسطناها فى موضع آخر من هذا الكتاب ) . ولم يكن للدراما بالصورة التى نعرفها ، أى أثر فى الحياة الهندية القديمة الى قرن ونصف مضى ، اللهم الا ما كان يزاوله الممثلون المتجولون الذين كانوا يجوبون الأقاليم ، ويعرضون على الناس قصصا دينية مستقاة من الرامايانا والمهابهاراتا ، ويترنمون بأهازيج تروى حب رازا وكريشنا فى الأعياد والاحتفالات ، وفى مهرجانات المعابد .



## الرقص فى الوقت الحاضر

بدأ الرقص ، منذ فجر التاريخ الهندى يسيطر على المسرح ، ولم يبق من عناصر الفن التابعة لغيرها من فروع . وفى السنين القاسمة التى تدهورت فيها الدراما ، كان تفكك الرقص يتم بالتدريج الشديد . وفى مستهل هذا القرن ، كان ثمة الكثير من الأشكال الراقصة الباقية ، والقليل نسبيا من المسرحيات التى تعرض على الجمهور .

وهناك أسباب متنوعة تبرر هذه الحقيقة . فالرقص أقل العروض المسرحية تعقيدا فى اخراجه ، فلا يحتاج الى « اكسسوار » ، ويؤديه فى كثير من الأحيان راقص منفرد يصاحبه مفن واحد ، وقارع طبل . والرقص فوق ذلك يتصل بالمتفرج اتصالا مباشرا وشخصيا أكثر من

غيره من الفنون المسرحية ، ومن أجل هذا يراوله عدد كبير من أفراد الشعب . أما الدراما ، فانها تتطلب على الأقل عددا من الاخصائيين - فمفهم الكاتب المسرحي ، وفرقة من الممثلين وعدد من عمال المسرح . وينبع كل من الرقص والدراما من النوازع البدائية التي تدفع الإنسان نحو الابهام والسحر ، والتلهية والترفيه . ويبرز من كل هذا القصص الروائية التي تقتن بالدراما .

ومع هذا كان الرقص ، في الهند وفي قسم كبير من قارة آسيا ، يمتص كل العناصر الدرامية المختلفة المتفرقة كلما ظهرت ، وتغلب في النهاية على كل اتجاه يؤدي الى الواقعية ، والعصرية ، والحوار الواضح والتصوير المنطقي للمشاكل الحالية ، والتي من شأنها ربط المسرح بحياة الناس اليومية . وهذه المظاهر المسرحية الأخيرة تشكل المفاهيم الأساسية للمسرح في الغرب . وفي حين نشهد اليوم في الغرب من ناحية ميولا نحو الأسلوب الآسيوي في تناول المسرح ، نلمسها في مسرحياتنا الهزلية الموسيقية الحديثة ، وأساليبنا التي تنأى باطراد عن الواقعية ، واحتفائنا الحار بالراقصين الآسيويين الذين يغدون على بلادنا ، فانا نجد في آسيا نفسها ، من ناحية أخرى ، وبوجه عام ، مسرحا خاليا من الرقص ومن الآلهة والمخاوف المقدسة التي تشكل الشخصيات الرئيسية ، ولم يظهر هذا المسرح الا بعد وصول الغرب الى آسيا . وبسبب الرقص كانت الحركات الدرامية في آسيا ، حتى عهد قريب جدا ، عقيمة وعيضا لا فائدة منه في الكثير من الأحيان .

وفي الهند ، حيث تنبسط مساحات شاسعة من الأرض ، وتعيش مجموعات هائلة من السكان ، تنفصل عن بعضها البعض ، في الكثير من الأحيان ، بسبب العوامل الجغرافية والعنصرية ، نشهد بطبيعة الحال تشكيلة كبيرة متنوعة من العادات الثقافية . وفي كل من هذه المجتمعات سواء اكانت من المزارعين ، وهم الغالبية بطبيعة الحال ، أم من صائدي السمك ، أم من القناصين الذين يسفرون عارى الرؤوس ، أم من القبائل البدائية التي يوجد منها اليوم جيوب متعزلة في كل بقاع الهند ، نجد شعبا يعتمد أفرادها على أنفسهم في طلب اللهو والتسلية ، وتشيع في نفوسهم الحاجة الى اقامة ضرب من الصلة الغامضة بالطبيعة والعناصر التي تتحكم في حياتهم ومصائرهم . ومن ثم لا توجد أية بقعة في الهند لم يقع أهلها على تعبير راقص يعرضون به لونا من روابط الاستعطاف والشكر بينهم وبين هذه القوى الطبيعية . والرقص في كل أنحاء العالم ، من أكثر مظاهر العبادة التصاقا بفطرة الإنسان ، وقد تجلى اليوم ، وللألف خلت من السنين ، في قارة آسيا ، ارتباطه بالسحر ، والابتهاال الى

الألهة ، وتهذئة الأضرابات النفسية ، حتى لقد أصبح شيئا هسرا على الناس ان يستبعدوه من حياتهم كبعض من الخرافات . ولازلنا نجد فى الهند بعض الناس يرفضون فى الحقول قبل ان يقوموا بزراعه الارض ، ويرقصون وقت الحصاد ، ولاستدراار المطار ، ويرقصون ليكف المطر عن الانهيار ، ثم يرفضون احتفاء بحصولهم على قدر وفير من السمك ، وكذا من اجل ابعاد الامراض ، وطرود الوباء ، ومنع المجاعات . ولعل اعظم مثل اسوقه للبرهان على سلطان الرقص على النفوس ، رقصة « بهانجرا » ، وهى رقصة جماعية اداها رهط من اللصوص القنمين ، فى زمن ليس ببعيد ، بعد ان اغاروا على احدى القرى ، واغتالوا عددا من الاشخاص ، ونهبوا الاقليم . وثمة مثل آخر أكثر اتصالا بالوضوع ، يحكى ان جماعة مقنعة من اللامات « وهم كهنة بوذيون يتبعون الديانة اللامية » قد رقصوا اخيرا فى كشمير من اجل « اقامة دعائم السلم فى العالم » .

وعلى الرغم من كل هذا فان مضمار الرقص فى الهند لم يكن سويا مستقيما . فمع نمو المدن ، تبعاً لانشاء الموانى العظيمة فى بومباى ، ومدراس ، ولختا ، وغيرها ، وتركيز الوظائف الادارية والصناعات فى المدن الكبيرة مثل دلهى ، وبنجالور ، وجامشيدبور ، بالاضافة الى التغيرات التى استحدثتها الاستعمار ، والحضارة الجديدة التى جلبها الغرب ، ضعف ميل الناس الى الرقص ، وقلت الظروف التى تدعو اليه . . فالكثير من الناس الذين كانوا يزاولون الرقص ، قد امتصتهم المدن من قراهم المنعزلة واستقروا فى بلاد لم يجدوا فيها اية مناسبة تدعوهم الى الرقص ، ومن ثم زالت الحاجة الى الرقص . فضلا عن ذلك فان هؤلاء الناس قد ازدادت مشاغلهم فى المدن عنها فى القرى . ولعل اهم من هذا وذاك ، انهم لم يعودوا مسئولين عن تلهية أنفسهم ، فقد وجدوا بين حشود الناس فى المدن عددا كبيرا من وسائل اللهو ، منها جميع ألوان العروض البديلة من الرقص ، كالصور المتحركة ، والراديو ، والسرک، ودور التمثيل ، والكتب ، والمجلات ، والخطب العامة ، وكثير من الجماعات التى تتخذ حرفتها الوحيدة الترفيه عن عقول الناس ، وتسليتهم وتدع المتفرج فى جلسته سلبيا ، لايسهم فى الاداء . وبتوالى السنين ، قلت الرقصات الشعبية .

كل هذه العوامل ، قد نشطت فى مختلف الاتجاهات ، وبدرجات متفاوتة ، فانقصت من أهمية الرقص . وثمة تعقيد آخر عجل بزوال الرقص فى الهند ، على وجه التقريب . 'فى ثنايا الاعوام المتعاقبة ... ومن المستحيل تحديد اللحظة المقصودة فى مساق التاريخ ، ولو ان

للمسلمين والبريطانيين بدأ في هذا الامر - بدأ مجد الرقص التليد الذي أدرك مرتبة الكمال ، يتزعزع ويضطرب .

لقد كان الرقص الفن الذي عظم قدر المسرحيات السنسكريتية ، يوما من الايام ، وكان ذلك الاسلوب من العبادة الذي يبجل الالهة ، ويتلألا في داخل الحرم المقدس لكل معبد . وكان تسلية الملوك والملكات والامراء والمهراجات ، وكان الراقصون يقدمون عروضاً مشرقة في كل مناسبة متاحة . وعلى مر السنين ، أخذ هذا المجد في الافول ، وأصبح الرقص من شئون الطوائف المنحلة ، وحرفة تمارسها العاهرات . وأضحت المعابد الكرسة للملكات الرقص بمنصاتهما المبنية بالرخام الأسود خاوية على عروشها . وانزلق الرقص من أيدي الرجال ، وصار عملاً تمارسه النساء ، ويستعملنه في الغالب وسيلة للفتنة والاغراء . وفي الجنوب تحولت فتيات « الديفاداسي » ، أي « خادמות الالهة » ، وهن فتيات يلحقن منذ نعومة أظفارهن بالمعابد للرقص أمام الاصنام ، فصرن أداة للهو والمتعة ، متعة الكهنة في البداية ، ثم متعة لأي رجل يدفع لهن الثمن . وفي ثورة أخلاقية ، اضطرمت منذ سنين مضت ، صدرقانون يحرم الحاق هؤلاء البنات بالمعابد ، وحرم كذلك ، في حزم وقسوة ، كل الرقصات التي كان يمارسها هؤلاء البنات . ويحدث في الفينة بعد الفينة ، الى يومنا هذا ، أن ينهض جماعات من الاهالي الغاضبين ، حين ينتهي اليهم أن مناطق معينة لم ينفذ اليها هذا القانون ، فيوزعون على الناس بعض الكتيبات والنشرات - كان آخرها يحمل العنوان الآتي : « ديفاداسي : مشكلة اليمة في كارناتاكا ( في ولاية ميسور ) » . وفي الشمال ذاعت كلمة « نوتشي » ، واشتهرت ، حتى في أوروبا وأمريكا ، كمرادف للمومس الراقصة . وإذا أبدى شاب في المجتمع الهندي التقليدي عزمه الذهاب لرؤية « نوتسن » ، انزعج أفراد أسرته ، وهالهم الامر ، معتقدين أنه سوف يقابل امرأة مومس . فإذا شخص فعلا الى بيت سيدة السمعة ، كان من الثابت أن المرأة التي قابلته قد رقصت له أولا لاستشارة مشاعره .

وفي مستهل هذا القرن اكتشف الشاعر رابندرانات طاغور في الاوبرا الدينية بولاية مانيبور الشمالية الشرقية نمطا من الرقص نقله الى مدرسته في سانتينكيتان . ورحب الناس بهذه الرقصة باعتبارها ، مع الأسف - ، الرقصة المحترمة الوحيدة الباقية في الهند كلها .

وقد قام عدد من مفكرى الهند وفنانيها باتقاذ رقص بلادهم من العار الذي لوثه ، ومن وسط تلك الخلطفات الباقية منه . ومنذ أقل من نصف قرن مضى ، نهض بعض الأفراد الذين يعملون متفرقين ، وفي

اتجاهات مختلفة ، فى نواح.بشئى من الهند ، وكل منهم يتبع مصلحته الخاصة ، فشرعوا فى احياء الرقصات التى اشرفت على الزوال . وكلما استطاعوا العثور على رقصة ، راحوا يحيطونها بحمايتهم وتشجيعهم ثم انهم اعادوا تصميم رقصات أخرى اقتبسوها من التماثيل القائمة فى المعابد والتي تمثل أوضاع الرقص ومجاليهه ، بل وملابس الراقصين لئلي تفصيل دقيق ، واستخرجوها أيضا من المخطوطات القديمة . وكثيرا ما كانوا يعتمدون فى عملهم هذا على فطرتهم ووجدانهم تلك التى ورثوها عن أسلافهم .

وبدأت بعض السيدات البراهميات الموقرات يرقصن فى المناسبات العامة . وكانت أولاهن « روكمىنى ديفى » Rukmini Devi من كالاكشيترا فى آديار . وأخذ بعض الراقصات « الديفاداسى » العظيمات مثل « بالاساراسوائى » يعرضن رقصاتهن على خشبة المسرح أمام جمهور من النظارة دفعوا ثمن مقاعدهم ، فى مكان بعيد عن المصايد ، وفى حدود القانون . واتخذ بعض العلماء ، من أمثال الدكتور ف. راجافان بجامعة مدراس ، الرقص حقلا للدراسة جدية واعية . وهناك بعض الرواد ، مثل « أودى شانكار » رقصوا خارج بلادهم ، وقاموا بدعاية كبيرة أضفت شهرة وبريقا على اسمائهم ، وخلقت مجدا لفن بلادهم . وتبرع بعض الشعراء بثرواتهم لمعاهد الرقص التى انشئت حديثا ، وجمعوا آخر من تبقى من أساتذة الرقص ، وكلفوهم تأهيل جيل جديد من الراقصين . وإلى جانب كل هذه الحركة المضطربة ، تفضل بعض القادة السياسيين والإداريين من ذوى الصيت الطيب بحضور حفلات الرقص ، تكريما للمؤدين ، وكتبوا فى دفاتر الزيارة وفى سجلات المدارس والفنانين ، عبارات تفصح عن تأييدهم وتشجيعهم .

وقد نبع من هذه الحركة ما نعرفه اليوم بتعبير « المدارس الأربع للرقص الهندى » ، وهى : بهاراتا ناتيام ، وكالكالى ، وهما فى الجنوب ثم كاتاك ، ومانيبورى ، فى الشمال . وهذه الأسماء مصطلحات حديثة تعبر عن رقصات قديمة . ويبدو أن الرقص قد تجددت الآن معالمه بوضوح وجمعت قواعده ، وتم فحصه ودراسته . ولم يحدث أبدا من قبل أن استطاع الرقص أن يتخطى الحدود الإقليمية ويعبر المسافات الجغرافية ويصبح واسع الانتشار ، مألوفا عند مجموع الشعب ، فى جميع أرجاء الهند ، كما أصبح الآن .

وأن إعادة الرقص الى مكانته العظيمة التى كان يحتلها فى البلاد ليعتبر عملا عجبيا ، أشبه بالمعجزات . أن احياء الفنون الراقصة فى أمة كانت تعمل شاق ، ليس بالهين . وعلى الرغم من أن المدارس



الأربع كلها ، كما نعرفها اليوم ، مجزأة ، وإثنية ، وبها الكثير من العيوب والنقائص ( وهى فى هذا تشبه خطوات الباليه الكلاسى التى وضعت لها قواعد ثابتة ، وأصبحت مقيدة فى قدرتها على التعبير ) ، إلا أنها قد احتفظت فى ذاتها بحيويتها . وإن الخط المستقيم الذى يمتد منها ويشدها الى الماضى ، فيتيح لها أن تزخر فى التماثيل فى المعابد المهمة وتزين المخطوطات العفنة التى حال لونها ، وكذا علاقتها بأشكال الرقص فى سائر بقاع آسيا ، كل ذلك يربط هذه المدارس بأنقى ألوان التراث الفنى الهندى . وعلى الرغم مما خبره الرقص الهندى من نمو ثم انهيار وتقدم ثم تقهقر ، فإنه يقوم اليوم شاهدا على قوة تلك الفطرة الفنية الأصيلة فى الشعب ، ويثبت أن جذوة التدوق الفنى لم تخدم تماما ، وأنها كانت كامنة متقدة فى روح الأمة وماضيها المجيد .

وفى ضوء النشاط للتقد الذى شاع فى ميادين الرقص فى بضع السنين الأخيرة ، يبدو الحديث من جذب ينابيع الرقص والدراما حديثا مضللا . فلقد بقى الكثير من هذه الفنون ، ولم يزل الكثير منها تحت الكشف والجلد . ولا ريب أن التمزق الذى أصاب الفنون المسرحية فى الهنة حقيقة تاريخية ثابتة ، بيد أن القدر الكبير الذى لم يزل باقيا منها ، ولم يزل يبرز الى الوجود ، يدعو الى الدهش . وقد يكون لدى البلاد الأخرى الهند حقيقة تاريخية ثابتة ، بيد أن القدر الكبير الذى لم يزل باقيا منها ، قد سر من الرقص أو من الرقصات السهلة بتشكيل أو حتى من غير الرقص من الفنون العظيمة ، أوفر مما يوجد فى الهند ، بيد أن الآثار التى تذكر بالماضى لم تزل حية خالدة . لقد اتصلت الوشائج الخفية التى تربط الهندى بتقاليده اتصالا طبيعيا . ونظرا لاتساع رقعة الهند الجغرافية ، فإنه لا يوجد فى أى بلد واحد غيرها قدر أوفر من التباينات والتنوعات ، والآراء المتضاربة التى تعترض الدارسين للحركة فى الفن والباحثين عن المتعة الجمالية .

وليس ثمة من ينكر أن من بين المدارس الأربع فى الرقص ، تعتبر مدرسة بهاراتا ناتيام ( وهذا الاسم مشتق من كتاب بهاراتا فى أصول الفن المسرحى ، وعنوانه بهاراتا ناتيا ساسترا ) ، كما تشاهد اليوم فى مدراس حيث تضم أحسن المدربين وأبرع الراقصين ، أهم مدرسة رقص فى الهند . ومن المؤكد أنها ، حتى فى صورتها الحاضرة ، أكثر الأعمال الكلاسيكية الحية احتفاظا بصورتها الأصلية ، وأقدمها تسجيلا فى الوثائق والأسانيد . ويستغرق الأداء الكامل لرقصة البهاراتا ناتيام حوالى ساعتين ونصف الساعة ، وتقدم الراقصة المنردة «الصولو» ، وهى فى العادة امرأة ( فقد بطلت العروض الراقصة التى يؤديها الذكور منذ عدة قرون مضت ) ، سلسلة من الفقرات التى تعرض مجموعة كبيرة

منوعة من حركات الجسم ، وسرعة مذهلة في أقباعات معقدة تؤديها بفلميمها » ويصدر منها صوت رزان بواسطة خلاخيل من أجراس مثبتة في رسغ القدم » ، وتبرهن على قوة تحمل وطاقة بدنية كبيرة تفوق الطاقة البشرية .

وفي وسط العرض الذى تؤديه الراقصة ، تقدم مجموعة من « البادا » Padas ، وهى أغان باللغة السنسكريتية ، أو بلغة « تامل » ، أو غير ذلك من اللهجات المحلية الشائعة فى جنوب الهند ، تجرى أحيانا بطيئة وعاطفية ، وأحيانا متغيرة وفجائية ، مع تعبيرات انفعالية متباعدة ، كلها دينية عبادية عميقة فى مغزاها . وتترنم الراقصة بكلمات الأغاني متمشية مع من يصحبها فى الأداء ، أو تتنعم بالكلمات بتحريك شفيتها فى سكون ، وهى مع ذلك تصور الغناء بأدق تفاصيله بإيماءات مفرطة تؤديها بفسمات وجهها ، وحركات تشكيلية تؤديها بأصبع يديها وبكفيها الشيء الذى يطلق عليه تعبير « مدرا » Mudras ، فتفسر على هذا المتوال كل كلمة وكل معنى ، بلغة إيمائية خاصة .

وتحتل « البادا » مكانة خاصة فى نفوس الهنود من أهل الجنوب اللذين يتمتعون بذكاء ومشاعر مرهفة فى مجال البهارات ناتيام . وفى حين أننا فى الغرب نستحسن حركة « بيرويت » بلوعة مثلا ، أو أداء متقنا لرقصة فى باليه كلاسي ، أكثر مما نستحسن قصة الباليه الهزيلة ، فإن الهنود يتفاعل مع فنه بشكل مغاير . فهو يرقب - مستحسننا أو مستهجننا - الأقسام الأولى من البرنامج ، حيث يتركز الاهتمام فى البراعة فى الأداء ، والتحكم فى الحركات الدقيقة ، ومراعاة التقاليد الفنية ، ولكنه يتراخى ويهدأ فى جلسته حيث يبدأ انشاد ترانيم « البادا » بقصصها الشعرية . عند هذا يتخذ الانشاد طابعا فرديا ، وينمو لون من الالفة التى تربط بين الراقصة وبين المشاهد . وعندما تقوم فنانة أصيلة مثل « بالاساراسوائى » العظيمة فى مدراس بأداء « البادا » وهى أغانيها الراقصة المفضلة التى تألقت فيها ، فإنها تضيف على الفن رونقا قل أن نشهده فى فن الراقصات فى سائر أنحاء العالم .

وتنطوى « البادا » على سر مزدوج : فهى أولا تنقل الى المشاهد معنى كل كلمة ، وجملة ، وعبرة ، بإيماءات حرفية ، وتعبيرات دقيقة تؤديها الراقصة بقسمات وجهها ، وهى ثانيا تشرح عبارات الغناء مرارا وتكرارا بطرق متنوعة ومتباعدة تعلمنا . فإذا كانت العبارة التى يترنم بها هى ، على سبيل المثال : « أنى أميدك ، أيها الإله سيفا » فإن الراقصة تصور هذه الكلمات تصورا حرفيا بحركات يديها واختلاجات وجهها ، ولكن عليها فوق ذلك أن تجعل غير ذلك من أساليب التعبير ،

فكلمة « اعيد » يمكن تمثيلها بتواضع او بتفاخر ( من ذلك تبجيل المرأة لزوجها ) ، او بتدين ( كالندم الذى يعذب نفسه او يصلى فى المعبد ) ، او بأسلوب دنيوى اباحى ، حين تداعب الاله ، فى خفر وحياء ، وكأنما هو انسان من البشر . وقد تغضب مع الاله ، وتقلب الفكرة الى عبارة : « اظننت انى لم اعيدك ؟ » . وموجز القول ان الاداء الايمائى يمكن ان يصور التعبد فى أى صورة من صوره ، روحانية كانت ام دنيوية .

وينطوى اسم اى اله على عدد لا آخر له من المظاهر والأشكال ، تتيح كلها المجال للحركة المعبرة . ولكل اله خصائصه وصفاته المميزة ، وكذا رموزه . فسيفا قد يبدو فى صورة حية الكوبرا ، او الثور ، او نهر الجانج ، او رمح بثلاث شعب ، او القمر . وهو ، أى سيفا ، الخالق ، والهادم ، والراقص ، او المحارب . والتبديلات التى يمكن ان تتخذها آية لفظة او جملة لا تكاد تقع تحت حضر ، وفى مقدور الراقصة البارة ان تستغلها الى اقصى الحدود الممكنة .

ومن ابداع ضروب « البادا » التى تؤديها الراقصة « بالاساراسوائى » البادا المشهورة المسماة « كريشنانى بيجان » Krishna ni begane التى تعنى ببساطة « تعال الى ايتها الرب كريشنا » ، وفيها فقرة تقول « رأت أمك الدنيا كلها منعكسة فى فمك » . وهنا يصل الاداء الى ذروة من ذراه ، اذ يظهر الاله كريشنا فى صورة طفل خبيث ، وتدعوه الراقصة اليها ، وتنحنى اليه ، وتحقق فى عينيه ، فتثور فى نفسها عاطفة الحب ، حب الام لولدها ، وتحيط وجهه بكفيها ، وتميل عليه لتقلبه . وفى هذه اللحظة تحس بانها انما تقبل رجلا لا طفلا ، فترتد ، وقد ازعجها ذلك التحور الذى طرأ فى العلاقة بينها وبين الطفل . لقد اصبح الاله عشيقا . ويوضح هذا المثال الى اى حد يمكن ان ينادى التمثيل او وسيلة التعبير عن النص الاصلى البسيط ( ويسمى ذلك آبهينايا abhinaya باللغة السنسكريتية ) . ولكن حرية الابتكار والتصرف المتاحة للراقصة التى تؤدى « البادا » تشكل فكرة من اعظم الافكار التى ادخلت فى فن الرقص .

وقد يبدو « البادا » لأول وهلة ، فى نظر الاجنبى ، تركيبا شديدا للكثافة بعض الشيء ، من الوجهتين اللغوية والدبئية . بيد ان الاجنبى اذا استصحب مترجما خبيرا بفنون الرقص ومتصلا بها ، واعتاد سماع ما يلقيه عليه من شرح وتفسير ، فان ذلك يتيح له ادراك ما فى النص الاصلى من جمال ، ويتيسر له بهذه الوسيلة ان يشهد عرضا ، ويتمتع بما يرى ويسمع ، ويتفاعل مع كل ذلك مثلما يتمتع أى مشاهد آخر

عارف بدقائق العرض . والفرق في ذلك بين الأجنبي ( الأمريكي ) وبين الوطني ، ان الأول يسمع بالانجليزية ما يسمعه الآخر بالسنسكريتية أو التاميلية ، أو بلغة تيلوجو أو كاناريس . على أنه مهما اختلفت اللغة ، فإن لغة الأيماء عالمية ، وأساليب الفهم العقلية واحدة - ولا ريب - عند كل البشر ، ويجدر بالأجنبي أن يتبع قاعدة عامة تصحح في كل بقاع آسيا ، ذلك أن يكون حصيفا كل الحصافة عندما يركن في البداية الى فطرته الفنية . فالفرق الأولى التي تقوم بين الفنون الآسيوية والغربية فروق هائلة . فاذا لم تكن قد تعرفت تعرفا كافيا بالاصطلاحات والرموز ، واكتسبت الشعور باللمسة الجمالية الصحيحة في الفن الآسيوي ، كان لزاما عليك أن تعتمد على أحد التراجمة . ولم أسمع أبدا رأيا مستهجنًا في إحدى الصور الدرامية أو الراقصة العظلى في آسيا ، اللهم الا من انسان مادي في سجيته ، لا يتلوق فنون أمته ، او من أجنبي دخل المسرح الآسيوي بمفرده ، من غير دليل يشرح له ما يعرض أمام نظريه . وقد سمعت بالمثل أناسا يظنون في مديح راقصة ، لأنهم سمعوا شرحا صادقا لما تؤديه ، وآخرين يهجون برنامجا لأنهم لم يستوضحوا ما شاهدوه ، استيضاحا يتيح لهم فهمه واستيعابه .

ومشهد الرقص في آسيا يثر في الغالب وبطبيعة الحال مشاعر المتفرج الغربي ، الذي اعتاد أن يشهد في مسرحه في الغرب وقصا فيه كآبة ورتابة أكثر مما في الرقص الآسيوي . بل ان رقصة « بهاراتا ناتيام » التي تعتبر من أكثر الرقصات الآسيوية تقيدا بحدود وقواعد ثابتة ، لأنها رقصة فردية « صولو » وتؤدي في ثوب واحد لا يتغير ، تبدو مع ذلك في نظر الغربي خلافة ومثيرة . فالراقصة تصبغ راحتي يديها ، وباطن قنميهما ، ودائرة واسعة بين حاجبيهما ، بمسحوق أحمر يراق من مساحيق الوجه . أما ثوبها « الساري » الذي يلتف بجسمها وفخذها ويشد عليها ، فانه مطرز بالذهب ، وتمتزج فيه بأسراف ألوان نمطية صاخبة . أما جواهرها فلها جاذبية خاصة . وتستطيع الراقصة ان ترمدي ما يحلو لها من الخواتم في أي اصبع من اصابعها ، ومن الأساور في معصمها ، والأساور الذهبية حول مرفقيها ، وتثبت الجواهر في اذنيها ، في حلقة الأذن ، وفي الجزء العلوي منها أيضا . ولا بد لها ان ترمدي في إحدى فتحتي أنفها ماسة أو ياقوتة ، وكذا دلالة لامعة تعلق من الفصوص الذي يفصل بين فتحتي الأنف . وتثبت في الجزء السفلي من منتصف شعر رأسها ، حفا من اللسات يؤدي إلى قطعة بيضاوية عريضة من الذهب ، مرصعة بالأحجار الكريمة ، تتدلى وتنطى أعلى الجبهة . وترمدي خلف رأسها صفائر من زهور الياسمين ،

والاقحوان الأصفر ، والياسمين الأحمر ، والمسك الرومي ، تلتف على شكل سلسلة تنحدر على جديلة طويلة من الشعر . وتدل كل هذه الزينة على مقدار احترام الراقصة للآلهة . والعرض المنمق الذي يشهد بأن جميع إجراءات التجميل والعبادة قد اتخذت احتفاء بالآلهة ، تزداد قدسيته خلال طقوس الرقص المقدسة . أما الموسيقيون ، وهم دائما من الذكور ، فانهم يضيفون مزيدا من الروعة والبهاء على مظهر المسرح ، فيضمون خرزات لامعة تتلألأ على حلمات أذانهم المثقوبة .

وبعد أن تؤدي الراقصة فقرات « البادا » ، تخلد الى الراحة ، لتستجمع قواها ، ثم تؤدي فقرات أخرى من الرقص الفني ( التكنيكي ) الإيقاعي الخالص . ويختتم العرض برقصة « تيلانا » Tillana وهي من أقوى وأغنى الحركات الراقصة البحتة . والتيلانا في العادة رقصة قصيرة تنفجر على خشبة المسرح بانحناءات وتمايلات سريعة ونشيطة ، وبسمات مفاجئة ، وقفزات متعائلة أماما وخلفا ، وبمينا ويسارا ، وتنتهي بصليل الصنوج ، وصيحات المنشدين ، وقرع الطبول بالألبدى ، وجلبة الأجراس المتعلقة في خلاخل الراقصات البراقة . ورقصات التيلانا لا تحكى أية قصة ، ولا تصور أى شيء ، وتؤدي بمصاحبة غناء لا معنى له ، لا يتقيد في الغالب باللحن الموسيقى . ويضفى الرقص بهجة وامتعة على تلك الرجفة الغريبة التي تعترى الحاضرين عندما تشيع في وجدانهم النشوة الدينية التي تعتبر ذروة الانفعال في النفس البشرية عندما تنسجم مع آلهتها .

وعلى طول الساحل الغربي لجنوب الهند ، في إقليم مالابار ، نجد مسرحيات كاثاكالي Kathakali الراقصة ( ولغة كاثاكالي تعنى : الحركة التي تحكى قصة ) التي تشكل المدرسة الثانية من مدارس الرقص الأربع في الهند . ولم تعرض من هذه الرقصات ، في خارج موطنها الأصلي الا القليل النادر من العروض المنقحة المتفرقة ؛ وذلك بسبب منازرها الغريبة غير المألوفة وسط الشواطئ الرملية ، ونخيل جوز الهند ، وساحة العيد المظلة بالأشجار ، واستحالة عرضها في أضواء المسرح الوهاجة . وقد قل ونذر عرضها ، حتى في موطنها الأصلي . والعلت الفرقة التي كان مهراجا ترافانكور يعينها قبل أن تندمج الامارات في اتحاد الهند ، ويحول سلطان الأمراء ، وتنتزع منهم أموالهم . واليوم تنفق القرى ما يفيض من نقودها على ألوان أخرى من اللهو ، أما الكثير من الراقصين التقليديين فقد امتصتهم مهن أخرى خلاف الرقص تضمن لهم حياة أكثر استقراوا .

والكان الوحيد الذي يمكن فيه مشاهدة عروض منتظمة لرقصات

كانالكالى هو مدرسة الشاعر « فالاثول » فى كيرالا كالاماندالام ، حيث تعرض فى أروع صورها ، وفى بيئتها الأصلية . ولكى يصل الإنسان الى هذا المكان ، لابد له أن يطير الى « كوشين » فى قلب مالابار ، ثم يسافر ثلاث ساعات فى قطار السكة الحديدية حتى « شورانور » ، بعضى بعدها على قدميه أو يركب عربة يجرها ثور ( وقد يجد عربة أحد موظفى البلدة أمام محطة السكة الحديدية مستعدة لنقله ) مسافة ميل آخر فى داخل الاقليم عبر النهر ، حتى قرية شيرونوروثى حيث توجد استراحة بسيطة للضيوف بجوار المدرسة . ويستطيع الزائر ، فى أوقات الفراغ ، أن يشهد صفار الراقصين وهم يتدربون على الرقص طول النهار - وتدريبهم قاسم يتطلب تدليكا طويلا لتليين الجسم حتى يستطيع أن يودى الأوضاع الصحيحة - ويستطيع أن يطلب فى المساء عرضا بالملابس الكاملة مقابل حوالى خمسة وعشرين دولارا ، ويستطيع أن يكلف الراقصين بعرض مشاهد معينة من الرامايانا والمهابهاراتا ، بل وينتقى النمط الذى يريد رؤيته من بين اللقعات - من مشاهد غرامية ، تعرض غراما لقى ثوابه أو غراما ضاع وفشل ، أو بعض وقائع الأبطال ، أو مشاهد قسوة ودم مهراق ، أو متابعات راقصة خالية من القصة .

ولمة أربعة مظاهر اقد تفجأ الغريب حين يشهد رقص الكالكالى لأول مرة ، وحرى به أن يتفيا لهذه المفاجأة . وأول هذه المظاهر أن الراقصين كلهم من الذكور . ويقوم الصبية بأدوار النساء ، بوجه مصبوغ باللون الأصفر ، ونهود صناعية ، وقطعة عريضة من القماش تغطى رؤوسهم فتخفى شعورهم القصيرة ( وقصر الشعر هنا نسبي ، حسب المعايير التقليدية ) .

وثانى هذه الظواهر أن المكياج الذى يعمل لبعض الشخصيات من قبيل الشياطين والإلهة والقرود ، غريب ومخيف . وفى يوم العرض ، يبدأ عمال المكياج عملهم منذ الصباح المبكر ، ويواصلون العمل الى ما بعد الظهر ، ويخلطون أنواع الطلاء ( وقد اعتادوا طحن حجر اللازورد ومزجه بزيت الخردل فينتج لونا أزرق خاصا ) يستخدمونه لتعويه شكل الراقص الممثل ، فيرسمون بتؤدة وعناية أشكالا مختلفة تجرى فى خطوط مجمدة وملتفة ذات ألوان سود ، وبرتقالية ، وحمر ، وزرق ، فوق الخدين والجبهة . أما بالنسبة الى الشخصيات الأخرى ، فانهم يلبسون دوائر من ورق مقصوص على عظمى الفكين . وأخيرا يدفع الراقص بلرة صغيرة فى داخل كل عين من عينيه فتسبب للتو التهابا فى مقلة العين كلها واحمرارها ، الأمر الذى يضيف مزيدا من التعبير

المرعب الذى يتجلى على وجه المؤدى . وفى ختام هذه التجهيزات الدقيقة ، تنطمس معالم وجه الراقص ، ويختفى مظهره الاصلى تماما .

اما الامر الثالث الذى سوف يدهش الزائر الاجنبى فهو ان الملابس ليست غريبة فحسب ، وانما تكاد تكون زيا موحدا رتيبا . فجميع شخوص المسرحية على وجه التقريب يرتدون تيجانا وإكالييل من دوائر ملونة ، مرصعة بشقفات من مرايا لامعة ، وكلهم يلبسون سخرات ذات أكمام طويلة يخيطنون عليها بضع ياردات من شراشيب ملونة . والجميع يلبسون نطقا ونقبات تحتية متموجة من نسيج قطنى أبيض . ويتدرب الراقصون ويعيدون التمرين والتجربة وهم شبه مرايا ، الشيء الذى يلائم طبيعة الاقاليم الاستوائية ، ويتيح رؤية حركة كل عضلة فى الجسم ، ولكنهم حين يؤدون العرض الحقيقى ، يغطون أجسامهم باردية ثقيلة ، فلا تبدو منها للعيان سوى أيديهم وأرجلهم .

واما المظهر الرابع الذى يجب له الغرب ، فهو هدير الطبول الذى يصم الأذان ، والذى يبدأ قبل افتتاح العرض بوقت طويل ، ويستمر طوال العرض ، ولا يكف الا فى ساعات الصباح الاولى حين يتوقف العرض . اما الطبالون الذين يقرعون طبولهم بشدة ومثابة ، وبكل ما اعطاهم الله من قوة ، فانهم يتولون هذا العمل بالمناسبة . فاذا كل احدهم وخارت قواه ، حل غيره مكانه وواصل القرع العنيف الذى تتطلبه الاوزان الايقاعية .

وتجرى عروض الكانكاالى حول حامل بارفاعة خصر الانسان به مصباح مملوء بزيت جوز الهند ، وبه فتائل من القطن ملفوفة باليد . ويضئ المصباح العرض ، وهو بديل من الاضواء السفلية . وكلما تاهب راقص لان يؤدى حركة هامة ، اندفع صوب المصباح واثار الهواء المحيط به ، فتتأجج الفتائل المشتعلة ، وتضئ وجه الراقص الشيطانى الغرب ، وعينييه الحمراءوين المرتجفتين ، وعضلات ذقنه وخديه المرتعدة .

وكانكاالى هى الرقصة الوحيدة فى الهند التى تستخدم أى شكل من الستائر ، ولكن الستارة تستعمل بطريقة فريدة خاصة بهذه الرقصة ، ومغايرة كل المغايرة لوظيفتها التى تختص بها فى المسرح الغربى . وتكون الستارة النمطية لهذه الرقصة من قماش عريض مستطيل الشكل ثلاثى اللون ، يشده بين خشبة المسرح والمصباح اثنان من عمال المسرح فى ثياب عادية ( وصدورهم عارية ) ، اللهم الا من ثلاثة خيوط هندوسية فوق الكتف ، وقلادة من بدور البلسم ، ومئزر طويل

مثنى من نسيج قطنى ابيض ) . ويقف الاثنان ثابتين لا يتحركان ، وهما ممسكان بالستارة المشدودة ، فى حين يؤدى الراقصون سلسلة من الرقصات وراء المسرح . وعندما يتأهب رافانا او راما للقيام بدخلة غاضبة ، فانهما يؤديان مجموعة الحركات المربعة المثيرة للمشاعر التى تسمى باللغة الدارجة « الطلوع على الستارة » ، فتمسك الشخصية بالستارة وتشدها بكل قوتها ، وتهزها اماما وخلفا ، حتى يتحرك الهواء حول المصباح ، فيتوهج اللهب توهجا خطرا ، ثم يجرى يديه المزودتين بمخالب فضية طويلة ومقوسة ، على طول الستارة ، وهو لم يزل يخفى وجهه ، ويدق قدميه بصوت عال يطبلل صفوف الأجراس المثبتة على ساقيه والتى تحيط برسفيه وبقبضة رجله . وعندما يحدث التوتر اللازم ، يظهر اخيرا تنكره المربع . وما أن يبدأ الرقص الحقيقى ، حتى تهوى الستارة على الأرض ، ويسحبها أحد الرجلين جانبا ، الى أن ندعو الحاجة اليها عند البدء فى عرض مشهد جديد هام .

والكائنات الى رقصة يؤديها الرجال ، على النقيض من البهاراتا ناتيام التى هى فن نسوى فى جوهره . وحركات الكائناتالى فيها مبالغة وافراط ، وفى خطوطها فخامة وثبات ، وفيها قفزات هائلة ، بل وفيها لحظات يشب فيها الراقصون عاليا فى الهواء ثم يقعون على الأرض ، وقد شدوا الساقين وابعادوا ما بينهما . ولا يتكلم الراقصون أثناء الأداء ، اللهم الا بضع صرخات حادة يطلقونها فى الفينة بعد الفينة . اما العازفون الذين يقفون خلفا ويدقون اجراسهم وصنوجهم ، فانهم يترنمون بالقصائد الشعرية يرسلونها الى آذان الراقصين ويصفون خلالها حركاتهم ، ويحثونهم على اداء اعمال اعظم واضخم من ذى قبل . اما بدا الراقص فانهما نشيطتان لا تكفان عن الحركة طول وقت الأداء ، وتصوران بواسطة « المودرا » mudras (١) والإيماءات كل كلمة يلفظها المثنى . وهناك أوضاع معينة للأصابع وحركات للأيدي لا تعبر عن الأسماء والصفات فحسب ، وإنما يتركب منها فوق ذلك تشكيلات ، تعبر حسب التقاليد المتعارف عليها ، عن الظروف وحروف العطف ، وتصاريق الأسماء . وأى راقص قدير متخصص فى رقص الكائناتالى يعرف حوالى خمسمائة من هذه الحركات الرمزية ( المودرا ) ، ويستطيع اذا ارتجلت له جملة ، أبة جملة ، أن يصورها فى التو واللحظة ، بل وأنت لم تفرغ بعد من الكلام ، وذلك بلغة الإشارات الخاصة بالرقص .

أوضاع اصطلاحية للأصابع يعبر بها الراقص عما يريده

Mudras (١) المودرا

من المعاني .



والمرأة الوحيدة التى درست الكاتاكالى دراسة عميقة واعية هى رافسة البهاراتيام ، « شانتاراو » Chantarao التى ظهرت فى نيويورك ، وحظيت بنجاح مرموق . وان اتوتها فى رقصة الكاتاكالى - التى يختص بها الرجال فى الأصل - لتضفى انعكاسا جماليا يحرك الوجدان بصورة غير عادية . وتمثل الباليهات الفريدة التى أبدعتها فى أسلوب الكاتاكالى . بلا مراء ، أدورع الأعمال فى مضمار الرقص الهندى الحديث ، منذ الأعمال التى ابتكرها « أودى شانكار » .

وتنتسب « الكاتاك » Kathak ، وهى ثالث مدارس الرقص الهندية الأربع ، الى شمال الهند . وتحافظ مدينة « لاكنو » Lucknow فى اقليم « أوتار براديش » ( سابقا الاقاليم المتحدة ) على المدرسة الهندوستانية فى الموسيقى التى تتضمن قسما خاصا بهذا الأسلوب من الرقص ، تدرس به أحسن التقاليد . و « جيبور » المركز السياحى فى « راجاستان » المشهورة فى الغرب بجواهرها المحلاة بالمينا وقصورها الوردية اللون ، ولعبة البولو الشائعة فيها ، وأميرها ( المهرجا ) اللطيف الشائل ، تعتبر من الوجوة الفنية موطن نفر من أبرع فناني الكاتاك فى الهند . وتنشط منافسة شريفة بين لاكنو وجيبور فى امتلاك أحسن الراقصين . والفرق بين الأسلوبين دقيق للغاية . ويعتمد تفضيل الأجنبى البتدىء فى دراسة هذا الرقص ، على شخصية الراقص أكثر مما يعتمد على الفروق المعقدة الموجودة بين الخطوات والحركات النوعية والتى يميزها الخبير المواطن ويجدها فروقا ضخمة .

وكان القسم الشمالى لبلاد الهند أول منطقة غزاها المسلمون . ومن الشمال توافد المغول الأشداء فحكموا البلاد . وكانت الدعوة الى الاسلام وثقافته قوية ساطعة فى رحاب حكام المسلمين . وتعرضت الهندوسية مع فنونها وعاداتها لتغييرات كبيرة فى هذه البقاع أكثر مما تعرضت له فى البقاع الجنوبية ، حيث تقوم مسافات شاسعة تفصل الحكام المسلمين عن رعاياهم . وكان غزو الهند فى البداية حربا دينية مقدسة ، وحرّم الاسلام تمثيل الله أو تصويره وتصوير خلائقه من بنى الانسان . والدين الإسلامى قبل كل شئ دين جاد وحازم . ولم تزل المساجد فى الهند ، حتى يومنا هذا ، تضم حجرات خالية ، تلقى فيها مواظ تدعو المؤمنين الى الأخلاق الحميدة فى حياتهم وسلوكهم . والمسلم حين يصلّى يستقبل بوجهه مدينة مكة . ولقد حرم الرقص فى العالم الإسلامى كله - ( على الأقل من الوجوة النظرية ) ، فقد كان من المستحيل إبطاله عملا ) - ليس لأنه من عوامل إفساد الناس فى حياتهم الاجتماعية فحسب ، وإنما لأنه يشبه كثيرا عبادة الله فى

صورة البشر . وكان هذا الأمر الأخير هو تماما المقصود من الرقص الهندي ، أى تمثيل الإله ومحركاته ، وتقليد حركاته فى السماء ، وأدائها أمام عباده الصالحين فى الأرض .

وهكذا فانه بينما كانت الفنون الهندوسية فنونا تصويرية تترامى الى درجة الشهوة الحسية ، كانت الفنون الإسلامية طاهرة أو تكاد فى تجريدتها . وقد تألفت هذه الفنون فى مجالات الموسيقى والعلوم الرياضية ، والعمارة ، والزخرفة . والكالك هو تراوج فى الرقص ، مثالى ، أو ممكن التنفيذ ، بين هذين المذهبين الدينيين المتضارين . فأسلوب الرقص فى شمال الهند ، الذى صادفه المسلمون فى بداية الأمر ، أسلوب دأمر يحرمه الدين الإسلامى ، بيد أن الديانة الهندوسية لم تكن عقيدة وإهية متهاكمة عرضة للاندثار . ومن ثم فانه كلما زاد احتكاك الحكام بالمذاهب الهندوسية ، واصطبغوا بالطابع الهندى ، زادت مكانة الرقص رسوخا فى قلوب الشعب . ونتيجة لذلك تحولت الكالك ، وهى الرقصة الهندوسية القديمة - الى تمرين رياضى يتطلب اهتماما عقليا خالصا لا أثر فيه للعاطفة .

والكالك ، بصورتها الحالية ، تتضمن بضع مئات من الأوزان الإيقاعية ، وبعضها لا يزيد فى طوله عن بضع « مازورات » ، والبعض الآخر معقد تعقيدا هائلا ، يستوعب زهاء مائة مازورة تنظم أكثر من ألف وحدة . هذه الإقامات يترنم على وقعها مثنى يجلس بالقرب من قارع الطبلة ، مستخدما مقاطع خاصة توضح كل التبرات ، والوقفات ، والوصلات ، والموازين الخارجة ، وتأخيرات النبر . وينفذ هذا النمط بالتكات والطرقات والدقات على الطبول فى صورة الإيقاع الصوتى . ثم تدق الراقصة الوزن الإيقاعى بقدميها ، وتزخرقه بحركات فنية مطورة الأسلوب ، تؤديها بجسمها وذراعيها . ويستطيع النظارة ، بواسطة رنين الأجراس المثبتة فى عرقوبى الراقصة ، أن يدركوا أى انحراف تقتصره عن النموذج الإيقاعى الذى يرسمه لها المثنى وقارع الطبل . ويجلس المتفرج طسبة الحكم ، يترصد أى خطأ تقع فيه الراقصة . ولما كانت الإيقاعات تقليدية ومألوفة لدى كل فنان خبير ، فان المثنى والراقص والطبال ينسجمون أحيانا ، من تلقائهم ، خلال العرض ، مع النمط الإيقاعى ، اثر إشارة طفيفة أو حركة تنبيه ببدى لهم فى مستهل الأداء ، وكأنما يتم ذلك بفطرتهم . والفنانون المتنازون ، من أمثال « اخوان ماهاراج » يرتجلون من وقت لآخر إيقاعا يتضاد مع إيقاع العازفين ، وفى نهاية هذا التركيب الإيقاعى يوفق الجميع فى أداء الوزن الصحيح أداء متقنا .

والنظارة في عرض الكاثاك ، ينصتون أكثر مما ينظرون . وناقد الرقص الكفاء يفضل أن يتخذ جلسته وعيناه مغلقتان . ويتكون برنامج الكاثاك برمته من هذه الإيقاعات التي تتناوب ، الواحد في أثر الآخر ، وتندرج من البسيط الى الصعب . وتقف الراقصة في منتصف الساحة ، ولحمها يرتعش ، وهي تضرب الأرض بقدميها في قوة وتبات ( والأرضية في الغالب يكسوها البلاط لمضاعفة الرنين ) ، ويزداد النمط الإيقاعي الموزون في سرعته وتعقيداته . أما عدد الحركات التي تستخدمها الراقصة خلال هذه الإيقاعات فإنه محدود . وتنازع الذراعان في الهواء وترسمان فيه صورا غير مجسمة ، وتشكلان مع الجسم هيئات وأوضاعا بديعة . وتلف الراقصة جسدها في عدد متلاحق من الدورات دون أن تبعد عن البقعة المحدودة لأدائها في وسط المسرح . ويصاب المتفرج بالدوار من هذا المشهد ، اذ تبدو الراقصة وكأنها شبح يدور في دوامة .

وبعد فاصل مناسب من هذا الرقص ، يتقلب العرض فيصبح تمثيلا خفيفا بتقديم بعض مشاهد « الجات » ghats التي تخفف من انتباه المتفرج الحاد وتركيزه الشديد ، بسبب ذلك العدد الكبير من الإيقاعات المتتابعة المعقدة . و « الجات » توهم فقط بحركة درامية نوعية - من ذلك نسوة يحملن قدورا على رؤوسهن ، والاهات ينفخ في الناي ، وسيدات يتجولن في الحديقة - وهي ، أي « الجات » التراث الهندوسي الوحيد الذي بقي لهذه الرقصة التي تطورت في ظل الاسلام .

بيد أن بعض راقصات الكاثاك ، يختمن أداءهن حسبما يبدو لهن ، فيجلسن أمام النظارة ، ويترنمن بما يسمى « الفول » ، وهي أبيات شعر قصيرة ، ويرتلن حركات غامضة خلال غنائهن ، وتختتم كل غنوة بعبارة تتسلاص فيها الألفاظ بأسلوب فجائي ، أو يزدوج المعنى ، ولا ينكشف هذا الازدواج إلا مع البيت الأخير الذي يصبر عن معنى يختلف كل الاختلاف عن المعنى المتوقع . وقد شرح لي ذات يوم أحد المتحمسين لرقص الكاثاك هذا التقليد بشعر ارتجله ، فقد تذكر منظر القصر في مرض كاثاك التقليدي ، وراج يقول : « يا لجمال الملكة ، فوجها مستدير ، وحسنها للاء ، ينير ظلمة الليل » ، ولكن في هذه اللحظة التي قد يعتبر فيها هذا الشعر متطاولا على الذات الملكية ، أضاف الشاعر قائلا : « انها ملكة الليل - القمر » ( وهنا أيضا إني للغة الهندية تلاعب مستتر في الألفاظ ، وهو مثال نمطي « للفول » ذلك أن « ملكة الليل » لفظة هندية تعبر عن الباسمين الذكي الرائحة ) .

والأداء بالأياء في رقصة الكاثاك لا ينال ما هو أهل له من الاهتمام والتقدير ( كما أن « البادا » يبالغ في أدائها ) ، وليس في الرقصة أي « موردرا » واضحة أو تنتمي إلى عرف متبع . والكاثاك صورة مخففة (نافية) لما كانت عليه الرقصة في الماضي ، حين كانت على ما يبدو شكلا نطليا دقيقا وتعبيريا من اشكال الرقص . بيد أن هذا التخفيف يضفي على الكاثاك نكهة خاصة فريدة في نوعها في الهند ، ومن العسير على الانسان الذي يتذوق حلاوة هذه الرقصة بعد أن يشهد عرضا يقدمه فنانون من أمثال « شامبو ماهاراج » أو « بريجو » ابن أخيه ، أو « كوماري روشان » وهو فنان شاب ، أو العرض الناري المبهرج الذي أدته نجمة السينما « سينارا » أن يفقد هذا المذاق الذي خبره .

و « الكاثاك » اسم جديد أطلق على الرقصة القديمة المعروفة باسم « نوتش » nautch ، وهي من أكثر اشكال الرقص الهندي القديم غواية وحطة . ويبدو الفزل الذي يتضمنه هذا النوع من الرقص ، في نظر الأجنبي ، غامضا بعض الشيء . بيد أن المسلمين قد اعتبروه مثيرا للفرائز الجنسية ، فامتنع النساء عن أدائه ، اللهم إلا في بيوت الدعارة ، وحل محلهن الفتيات من الذكور ، في الكثير من الأحيان ، في قصور الأمراء . وفي الحفلات العامة كان الفنان الأيفاع يقومون بأدائها ، في البداية ، بصورة لا تفصح عن أية فكرة جنسية . على أنهم ما لبثوا قليلا حتى راحوا يحاكون حركات الإناث الناعمة ، ويدقون الإيقاعات ، ويمثلون في أدوار « الجات » مشاهد الحب الرقيقة المتوارية بعض الشيء ، في غنج ودلال ، وكأنهم فتيات حقيقيات . وكثيرا ما يتحدث الشعر في بعض مواضعه عن المحب على أنه فتى ، في حين أننا نعلم ، من العرف والسياق أن المقصود حقيقة هو امرأة . والسبب في هذه التورية أن الإشارة الصريحة إلى العشق وإلى المرأة كانت على ما يبدو مثيرة للمشاعر العاطفية أكثر مما يليق .

واستمر الميل إلى استخدام كل من الذكور والإناث في أداء هذه الرقصة أمدا طويلا . ورقصة الكاثاك اليوم هي الرقصة الوحيدة في الهند التي لم يزل يؤديها ، حسب التقاليد ، راقصون من الذكور أو من الإناث . وباستثناء الكاثاكالي ، والرقصات الشعبية ، التي تعتبر من ألوان النشاط الاجتماعي التي يؤديها كل أهالي القرية ، والمشاهد الجنسية البهمة في رقصة الكاثاك ، فإن الرقص في الهند ، كما تطور في الوقت الحاضر ، فن يحترفه النساء . ومع أنه ليس عارا على الرجال في الهند أن يرقصوا - ولعلنا نجرؤ على القول بأن هذا العار أقل شأنا في الهند منه في الغرب - فقد أصبح اليوم أمرا عاديا ومقبولا

أكثر من ذى قبل ، أن يكون المرأة السبق فى هذا المضمار . ولست أعرف مثلاً أى نجم سينمائى من الذكور يرقص ، فى حين أن كل ممثلة لابد لها ، أن عاجلاً أو آجلاً ، أن تؤدي على الأقل بضعة خطوات من الرقص . وقد ثار فى السنوات الأخيرة جدل شديد حول مدى صلاحية الرجال فى أداء رقصة « بهاراتا ناتيام » مع أن كل شواهد الماضى تؤيد هذه الصلاحية . وهذا التأييد الشديد فى الهند كلها لرقص المرأة أمر يبعث حقا على الدهشة ، إذ أن جميع مدرسى الرقص بلا استثناء من الرجال . ومهنة التعليم فى أغلب بقاع الهند وراثية ، وقد قام الآباء جيلاً بعد جيل بنقل أسرار مهنتهم الى أبنائهم . ومن الغريب أن نفرا من أعظم معلمى الرقص فى الهند اليوم لم يؤدوا فى فصولهم خطوة رقص واحدة ، وإنما لم ينفكوا يخرجون نجوم هذا الفن من بين تلميذاتهم الراقصات . وقد لا تبأشر الراقصة أبدا مهمة التعليم ، فى حين يواصل ابن مدرستها مهنة أبيه التقليدية .

أما مدرسة الرقص الرابعة ، وتدعى « مانيبورى » Manipuri فانها تتفرع من الرقصات التى كانت تزاوُل فى إمارة « مانيبور » التى اندمجت أخيراً فى إقليم آسام ، فى أقصى شمال الهند ، على حدود بورما . ومانيبور بعضه واد وبعضه صعيد . فالصعيد ، وتبلغ مساحته ٥٧٠٠ ميل مربع ، جبلى فى معظمه ( وأعلى جزء فيه هو أكثر أجزاء سلسلة جبال هملايا انخفاضاً ) ، ويسكنه قبائل من أهل البلاد الأصليين ، عراة الأجسام ، من صائدى الرؤوس البشرية ، ويطلق عليهم بصفة عامة اسم « ناجاس » Nagas ( وتختلف رقصاتهم الشعبية عن بعضها البعض ، وكل رقصة منها وحدة كاملة ) . أما الوادى فمساحته ٧٠٠ ميل مربع فقط ، ويسكنه شعب متحضر فنان بدرجة عظيمة مدهشة .

وفى هذا الوادى ، وإلى جوار التلال المتربة البنية اللون ، وعلى مسافة كبيرة من تلال زرق معتمة أعلى من التلال القريبة ، وحتت قبة سماء فسيحة رائعة ، يخيل للإنسان تحتها أنه فى جنة الخلد مقيم ، يعيش شعب لأفراد بشره صافية ، وسمات مغولية ، وشمائل لطيفة حلوة . ويتنوع زيهم من أزار يلبس فى المناسبات العادية وفى داخل البيت ، الى قبة رسمية أرجوانية اللون مخططة ، تتدلى من الصدر حتى الركبتين عند النساء ، ومئزر رفيع أبيض اللون يحيط بأرداف وسيقان الرجال .

وعندما يصل الزائر الى مدينة « ايمفال » العاصمة ، حيث قصر المهرجا ، يهره للتو مرح الناس ، وروعة المناظر الطبيعية ، وبرودة

الهواء الذى ينعش :لنفس ( والوادی على ارتفاع ٦٠٠٠ قدم ) . ويشتمع الاقليم بطبيعته بمطالب الحياة الرئيسية ، ويقدر واخر من الكماليات :  
اذ تزخر تربته بالأرز والخضروات ، وتكثر الطيور التى يؤكل لحمها ،  
وطيور الصيد البرية ، ومن حاصلات الاقليم القطن ودودة القز ،  
وتتكاثر اشجار الغابات على سفوح التلال ، وتنمو نباتات النيلة والشاى  
نموا طبيعيا تلقائيا ، وينمو الحشيش فى كل مكان دون أية رقابة .  
ونباتات الفصيلة السحلبية ( الأوركيدات ) ممتازة بشكل غير عادى  
وفيرة للدرجة أن الحكومة تحرم تصديرها خوفا على سوق الزهور  
الهندية من الانهيار . بيد انه لا توجد سمة من بين سمات الفردوس  
التي تتجلى فى مانيبور أشد حيوية وأعظم حسنا وبهاء من فنونها  
المسرحية .

وقد حافظت مانيبور ، حتى اليوم ، ولعدة قرون خلت ، بمستوى  
عال ، علوا كبيرا فى فنون الموسيقى والرقص والدراما . والبلد الوحيد  
الذى يمكن أن يقارن بها فى درجة البراعة الفنية القومية - على  
ما أعلم - هى جزيرة « بالى » فى أندونيسيا . وقد اكتشف رابندرنات  
تاغور اقليم مانيبور فى عشرينات هذا القرن ، واحضر منها الى مدرسته  
أول معلم للرقص المانيبورى غادر موطنه مانيبور . وبين عشية وضحاها  
ذاع صيت مانيبور . ولما وفق هذا المعلم الأول فى رسالته ، غادر مانيبور  
غيره من المعلمين سعيا وراء الحظ فى كالكتوا ، ودلهى العاصمة ،  
وبومباى العاصمة التجارية . وسرعان ما انتشرت شعبية هذا اللون  
من الرقص فى كل مكان ، وأصبح الرقص المانيبورى يمارس بأشكاله  
المختلفة فى كل أجزاء الهند التى يجرى فيها الرقص ، والعله الرئيسية  
لتلك الجاذبية وذلك التقدير ، هى سهولة فهمه . وهو فى ذلك أقل  
الرقصات الهندية صعوبة فى الأداء . وقد أصبح هموما متعة هواة  
الرقص .

اما فى مانيبور نفسها ، فان الرقص المعروف فى الدنيا كلها  
باسم « مانيبورى » قد أصبح فى حالة يرئى لها ، دلالة ذلك انه كلما  
عرض فيلم اخبارى هذه الرقصة وهى تؤدى أمام بعض الشخصيات  
الكبيرة ، أو فى مناسبة هامة ، خرج أهالى مانيبور ، الذين يشهدون  
الفيلم وثار غضبهم . والفرق كبير بين الصورة التى يتخيلها الهنود عن  
رقص « المانيبورى » ، وبين الطريقة التى يؤدى بها أهل مانيبور أنفسهم  
هذه الرقصة . فمثلا الزى الذى يستخدم دائما فى رقص مانيبورى  
لا يستخدم فى مانيبور نفسها الا فى الأوبرات الدينية المقدسة: ويتكون  
هذا الزى من نطاق مخملى على شكل الطوق مرصع بالترتر وبأقراص

فضية ، وصدرة محكمة ذات ألوان ريفية براقة ، وحجاب لامع من نسيج رقيق فضي قد رش عليه رقائق ( الميكا ) ، يغطي الرأس والوجه . اما شعر الراقصة فانه مربوط ويجمع في عقدة الى جانب رأسها ، ويلف بحلقة من زهور بيضاء أرجة .

والرقصات القصيرة ذات الموضوع ، والتي تتضمنها برامج (ريرتوار) راقصي « مانيبوري » على النمط الهندي ، هذه الرقصات هي في الغالب من ابتكار معلمى الرقص وطلابه خارج البلاد ، وغير معروفة في مانيبور نفسها . والموضوعات المعتادة التي تقتزن بهذه الرقصات عبارة عن مشاهد تصور جو الربيع ، والسير الى المعبد لوضع الأزهار عند قاعدة صورة الاله كريشنا ، الاله المحبوب في شمال الهند ، وقصص غزله مع حبات اللبن ، او الرقص باطباق متوهجة ، اذ تستقبل اشعة الشمس المشرقة بنار مقدسة . وقد نجح الأسلوب المانيبوري في الرقص في توطيد مكانته في غضون الثلاثين عاما التي عرضت فيها هذه الرقصات في الهند ، وفي الامكان اعتباره ، رغم ما طرأ عليه من انحراف واساءة في التنفيذ ، مدرسة أصيلة في الرقص الهندي . وواضح ان مستقبله سوف ينأى به باطراد عن موطنه الأصلي مانيبور . ولما كان كل فنان قدير يضيف شيئا من عنده الى هذه الرقصة ، فانها سوف تنمو في النهاية خارج موطنها الأصلي ، وتفقد فنا عميق الجذور يوفق بين مختلف ما طرأ على الرقصة الأصلية من اضافات .

والسمة الرئيسية لرقص مانيبوري ، سواء إني مانيبور نفسها أم في خارجها ، هي ما تتضمنه من حركات الدوران والتمايل الرشيق وبدو جسم الراقصة دواما وكأنه يخفى ويظهر في موجات متعرجة متدفقة ، في حين تتداخل الحركات الظريفة التي تؤديها اليد والذراع وتلدوب بعضها في بعض . وكانت النومة والرقعة في هذه الرقصة وحيا جديدا ناضرا نزل على الرقص الهندي الذي كانت أساليبه تتميز ، حتى ذلك الأوان ، بالحركة النشيطة ، الكهربائية ، المتفجرة . وهكذا أضفت مانيبور على الرقص الهندي في مجموعة اليوم حلاوة لم يكن له عهد بها إني رقصات البهارانا ناتيام الدقيقة الحادة ، أو الكالكالي العنيفة ، أو الكاتاك المبنية على وحدات حسابية .

وأنا لنجد في مانيبور أمة من الراقصين . ففي عزلة الوادي حيث وفد في القرن السادس عشر لاجئون دينيون ، أقروا من اضطهاد الحكام المسلمين ، تقع على لون من العبادة الهندوسية يتجلى خلال الرقص والموسيقى ، لم يطرأ عليه أي تبدل أو تحوير فمن واجب كل قرية

على سبيل المثال ان يرقص أهلها شهرا من شهور السنة ، حتى لا تنتكس سعادتهم وصلتهم المباشرة بالآلهة التى تحميمهم . ويشترك الجميع فى هذا الرقص ، من الأطفال الصغار الذين لا يحسنون الخطو ، الى الشيوخ المسنين الذين يختالون فى خطوهم ، ويرتجلون حركات جديدة ، لاذكاء النشاط ، وبث الحمية فى نفوس الصغار ، وليبددوا عن نفوسهم الضيق والملل من كثرة تكرارهم ، سنين طويلة ، حركات ثابتة لا تتغير . وفى بعض الليالى التى يسطع فيها القمر بدرأ ، يخرج شبان المدن الى حلقات الرقص أينما وجدوها ، فيرقصون حتى مع الأجانب . وفى اثناء هذه الرقصات التى تتصل طوال الليل يستطيع الشبان أن يمسكوا بأيدي الفتيات غير المتزوجات اللواتي يسمح لهن بالبقاء فى هذه المناسبات خارج بيوتهن حتى مطلع الفجر .

ومن أبرز ما أسهمت به مانيبور فى دنيا الفنون ، عروض «راس ليل» Ras Lila التى لم تقدم خارج اقليمها ، والتى لايتأتى لغير أهالى مانيبور ان يقلدوها . وهذه العروض أوبرات راقصة يقوم فيها فنانون محترفون يدربون تدريباً خاصاً بالفناء والرقص والتمثيل بمصاحبة أوركسترا كبيرة تستخدم فى عزفها علباً صدفية ، وأنواعاً مختلفة من الآلات الوترية ، وعشرات الصنوج اليدوية الرنانة والطبول . ومع أن «الراس ليل» ذائعة الصيت بصفتها قصة وأسطورة - ( فهى الرقصة السماوية التى يؤدبها الإله كريشنا حين يلهو فى حديقة «بريندافان» مع فتيانه حالبات اللبن ) إلا أنها من الألوان الفنية التى يحافظ عليها أصحابها فى سرية وعناية كبيرة . ولما كان المسافرون الذين يقصدون مانيبور نادرين للغاية ، فإن هذه الرقصة لم يشهدها أحد ، على وجه التقريب ، من غير أهالى مانيبور . ويجد السائح مشقة كبيرة حتى يتأتى له العثور على عرض لرقصة «راس ليل» . وقد مرت عدة قرون لم يجر خلالها أى اتصال بين مانيبور والعالم الخارجى ، وإذا كان ثمة اتصال ، فهو اتصال سوء وشر : من ذلك أن جيران مانيبور ، اليورمين المقاتلين الأشداء ، قد دأبوا على اختراق نطاق «ناجاس» البرى الذى يحمى الحدود ، وغزوا الوادى - ( ولم يزل أحد وديان مانيبور الصغيرة تابعا لبورما ) - ، وفضلا عن ذلك فإن بعض التجار القادمين من البنغال كانوا يتغلغلون فى البلاد ، ويمتصون ثرواتها عن طريق حوانيتهم الصغيرة ، واحتكارهم للسوق التجارية . وفى عام ١٨٨٩ ، كان البريطانيون يشتون دعائم استعمارهم فى الهند - ( وكانت مانيبور آخر ولاية تخضع لسلطانهم ) - ، فبعثوا موظفا سياسيا سرعان ما اغتاله المانيبوريون ، وكانت مهمته أن يستقصى أحوال الاقليم . وقد أثارت



هذه الحوادث حفيفة المانيبوريين ولدت في نفوسهم كراهية الغريب . هذا بالإضافة الى الأحكام الصارمة التي تتضمنها الديانة الهندوسية في مانيبور . فالهندوسى لا يجوز له أن يأكل شخصا غير هندوسى ، أى من غير طائفته ، والمعايد محرمة على الأجانب الكفرة الذين يعتقدون ديانات أخرى . وتحاط رقصة « الراس ليلا » التي تعتبر أقدس تمثيل لأعز اله يعبد المانيبوريون ، بغمامث كثيفة من الغموض . فإذا أسعدك الحظ ، وانتهى الى علمك عرض من عروضها ، كان عليك أن تقف خارج السرادق الذى يقام خصيصا للعرض ، وتستقر تحت ظل الطنف . ولا تجرى عروض « الراس ليلا » الا فى الليالى البدرية فى أشهر مارس وأكتوبر وديسمبر . فإذا أردت أن تشهد أحد هذه العروض كان لزاما عليك أن تصل مبكرا الى مانيبور ، وتشرع فى سؤال كل انسان تقابله عن المكان والزمان اللذين سوف يجرى فيهما العرض . فإذا وثق الناس من أنك جاد فى طلبك ، قدموا لك يد المساعدة . وسوف تكافأ على مثابرتك وطول أناتك ، بفرصة « الراس ليلا » فى مانيبور من أعظم روائع الفن الآسيوى . ولست أعرف شيئا فى العالم يسمو عليها من حيث الإبداع الموسيقى ، أو يمثلها فى إثارة المشاعر ، أو يشابهها بأى وجه من الوجوه . ويتحرك المنشدون فى هذا العرض ، بوجوههم التى تعلوها مساحيق خفيفة ، وليابهم المتألقة المزخرفة ، خلال الثمانى ساعات التى يستغرقها العرض ، وترنمون بأنغام تخرج من أفواههم فى يسر وإبداع لا نظير لهما ، ويزرخ غناؤهم المختلف تماما عن الغناء فى سائر أنحاء الهند ، بضروب من التذبذبات والزغاريد ، والترددات فى الحنجرة ، وبدفء مدهش يفتن الأسماع ، مما لا يوجد له نظير فى العروض المنهجية المنسقة الدقيقة فى الهند ، حسبما يبدو للأذن الغربية التى لم تتعود هذه الأنغام . وإن التناسب الصحيح القائم بين الرقص وبين النغم ، وكذا بين « الخورس » وبين الفواصل الأوركسترية لينجم عنه تأليف بديع التركيب يتمشى مع الأصول الجمالية . والجو الإجمالى للعرض غريب ، يتركز فى العلاقة البديعة التى تربط بين المخلوق وخالقه . أنه جو سماوى ، ولكنه مع ذلك مشير للمواطن الإنسانية ، والاحاسيس الجسمية . وترى النظارة يكون بغرير الدمع تأثرا من روعة العرض ، لا حزنا وكما . ويتعقق التأثير المنبثق من العرض إى نفس المتفرج الأجنبى ، ويسيطر على وجدانه ، سواء كان ذلك من طريق ضرب من الأخيلة المبهمة ، أم بسبب روعة الفن نفسه .



ولم يزل حقل الرقص الشعبى ، وبفض النظر عما يكون قد أصابه

فى الماضى من تدهور - ، خصبا للبحث والدراسة . وليس على الانسان الا ان يستفسر عن الرقص المحلى فى اية بقعة ينزل فيها فى الهند ، فى المدن والقرى ، او فى خارجها ، فسرعان ما ينتظم له عرض ، قد يكون بسيطا للغاية ، بل وخاليا من اية اثاره ، ولكنه جميل ومعقد . والرقص دائما متاح وميسور ، فى اية صورة كان ، وعلى درجة ما من الجودة والاتقان . وقد لا يشهد الانسان غير « رقص العصي » ، وهو النمط الوحيد من الرقص الشائع فى كل نواحي الهند ، وفيه يرقص جماعة من الرجال والنساء فى دائرة ، وكل منهم يمسك عصوين قصيرتين ، ويقرع العصي التى يمسكها غيره من الراقصين ، اى ايقاع منتظم . وسوف لا تجد ، فى بعض الجهات ، أكثر من حركة بطيئة متعاقلة ، لا حياة فيها . ولكنك مع ذلك سوف تجد كل الرقصات ممتعة . وتشر الاختلافات والتضاد القائم بين القطاعات المتجاورة من الاقليم الواحد دهشة لا حد لها . والرقص الشعبى فى الأصل ، امتع لمن يؤديه منه لمن يشهده . والاشتراك فى رقصة ، كما فى رقصنا « الربيع » على سبيل المثال ، هو ما فيه من جاذبية جوهرية . بيد ان هذه الرقصات تعد فى الهند بالآلاف ، والمجموع الكلى لهذه القائمة من الحركات ، واوضاع القدم واليد ، والزى ، والمصاحبة الموسيقية ، يشكل حقلا لا يفرغ من الدراسات والابحاث ، لا لعالم الانثروبولوجيا ( التاريخ الطبيعى للأجناس البشرية ) فحسب ، وانما ، وبصفة خاصة ، للراقص الذى يفتش عن حركات جديدة ، ويستكشف مجالات جديدة للارتقاء بفننه .

وكان احياء الرقص الهندى فى بادئ الامر مشروعا تكفل به المتعلمون والراقصون . ولم يلبث نجاحهم فى مسعاهم ان نفذ الى داخل الدوائر الرسمية وشاع بين غامة الشعب . وكان من عادة الاثرياء فى بومباى وكلكتا ، فى وقت من الاوقات ، ان يحتفوا بضيوفهم ، فيعرضوا عليهم بعد الفراغ من طعام العشاء برنامجا من الموسيقى الغربية تؤديه فرقة اهلوية رباعية من عازفى الآلات الوترية . اما اليوم فقد أصبح من الترف ان يقدموا راقصة لضيوفهم . وثمة عدد من ذوى النفوذ فى المدن الكبرى يقدمون راقصاتهم المفضلات اللواتى يتمتعن بجماليتهن ، فى حفلات خاصة ، بل ويساهمون فى نفقات حفلاتهن العامة وقد انبثقت فى جميع أنحاء القطر جمعيات صغيرة يشترك فيها الاهالى ، ويدفعون لها كل شهر مبلغا صغيرا من المال ، وبفضل هذا المال تدفع هذه الجمعيات أجور الراقصات اللواتى تستقدمهن من جميع أرجاء الهند ليلظهن أمام الجمهور فى عروض مسائية . وانه لامر مشير

للهشة ان نرقب هذه الجمعيات ، كجمعية « نوبور » فى بومباى ، ونلاحظ كيف تطورت من حفنة من الأصدقاء قد جمعتهم هوايتهم للرقص ، حتى أصبحت بعد سنين قليلة هيئات كبيرة منتظمة ومستديمة ، تدفع مبالغ كبيرة لجميع الفنانين الذين تستقدمهم . وقد حدث تغيير كبير فى مركز هذه الجمعيات ، يبعث على الكثير من الأمل والتفاؤل . ذلك أنه بينما كانت هذه الجمعيات تعتبر نفسها ، فيما مضى ، سعيدة الحظ اذا أتيح لها أن تقدم فى عروضها فنانة من الطبقة الأولى ، فان أية راقصة تعتبر اليوم ان أداءها باسم هذه الجمعيات شرف كبير لها .

فى عام ١٩٥٥ ، نال الراقصات ، لأول مرة فى الهند منذ عدة قرون مضت ، التقديرات الأهلية والزسمية ، من نفس الطبقة التى اعتاد الملوك والأمراء فى الماضى ان يمنحوهن إياها . وقد أنشأت الحكومة الهندية فى السنوات الثلاث الماضية ماسعته « الجوائز الرئاسية » ، التى دعى من أجل تسلمها « فنانو هذا العام » للحضور الى مدينة دلهى حيث احتفل بهم . وكفى أثناء حفل عظيم مؤثر حضره العظماء والأعيان ، منحوا شهادات رسمية ، وأساور ، وقلادات ذهبية ، وشيلانا ، وأقمشة موشاة بالذهب . وقد بدأ هذا التقليد فى سانجيت ناتاكا « أكاديمية الموسيقى والرقص والدراما والسينما » المشمولة برعاية الحكومة ، والتى تستهدف حماية الفنون وتشجيع الفنانين الذين يظهرون بأدائهم فى كل من هذه المجالات . بيد أنه لم ينل هذه الجوائز ، حتى عام ١٩٥٥ غير الموسيقيين ، فالموسيقى أكثر الفنون فى الهند حظا من الاحترام والتقدير . وقد أنشئت فروع من الهيئة المركزية لهذه الأكاديمية ، فى كل إقليم وكل مدينة ذات أهمية ، بغرض النهوض بالأشكال الفنية القومية بعد السنوات الطويلة من الإهمال التى مرت بها . وقد وضعت « الجوائز الرئاسية » بعد استشارة لجنة من العلماء والنقاد ، ولابد لاختيار الفنان لنيل الجائزة ، من حصوله على اجماع أعضاء اللجنة .

، وقد فاز بتقدير الدولة فى عام ١٩٥٥ « بالاساراسواتى » Balasaraswathi راقصة البهاراتا ناتيام العظيمة فى مدراس ، والراقص « شامبو ماهاراج » Shambhu Maharaj أصغر الأخوة « ماهاراج » الثلاثة ، الذى أسهم رقصه بقدر كبير فى النهوض بـرقص الكاتاك الى مستواه الحالى الرموق . وكان الحفل ، بكل ما فيه من أبهة ومظاهر رسمية ، ومن حضره من كبار موظفى الحكومة الذين أحاطوا أعناق الفنانين بأكاليل الزهور ، وألقوا خطبا تتغنى بمدحيهما ، أكثر ، ففى نظر الكثير من الناس ، من مجرد حفل لتكريم فنانين جديرين ، وإنما كان

توزيعاً مشروع أحياء فن الرقص في الهند في الزمن الحاضر ، والاعتراف  
في نهاية المطاف ، بالمكانة الوطيدة التي استردها الرقص ثانية .

ومن المستحيل أن نفكر في الرقص في الهند في الوقت الحاضر ،  
دون أن تلقى نظرة ، أكثر من عابرة ، إلى الأفلام السينمائية . فصناعة  
السينما في الهند هي الثالثة بين مثيلاتها في العالم ، ولا تتخلف كثيراً  
في كمية انتاجها عن هوليوود واليابان . وليس للرقص في الحياة الهندية  
العصرية مكانة أعظم وأبرز مما له في مضمار السينما . فثمة مبدأ يتفق  
عليه ضمناً جميع منتجي السينما ، من شأنه أن تحتوى جميع الأفلام  
السينمائية على سلسلة طويلة من الرقصات المتقنة البارعة . وأذكر فيلماً  
رقصت فيه خمسون فتاة جميلة فوق خمسين طبلية متنفخة أطول مدة  
شهدتها للرقص في الأفلام السينمائية ، وتشكل هذه الرقصات مع  
الأغاني المصاحبة لها الجاذبية الشديدة التي تتمتع بها صناعة السينما  
في الهند . وإذا تصفحت أية جريدة في الهند ، فسوف تجد أن  
الإعلانات تظهر الممثلة الأولى في وضع راقص ، وأنها تعمل دعابة عن عدد  
الرقصات التي تضمها الأفلام مثلما تعمل دعابة عن عدد النجوم الذين  
يظهرون في الأفلام الأمريكية . وقد قدم أحد الأفلام حفلته الأولى  
بالعبارة الآتية : « أعظم وأعجب سلسلة رقصات في تاريخ الفيلم الهندي  
على جيف كاولر » . وتحترك السينما الكثير من المواهب البارزة في الهند  
وتحورها حتى تتواءم مع المستوى العام للذوق الفني الذي تميل جميع  
الصناعات السينمائية في العالم إلى مراعاته على ما يبدو . وقد دخل  
الكثير من أبرع الراقصين والراقصات في حقل السينما لكسب عيشهم  
كؤدين أو مستشارين أو مصممين للرقصات « كوريوجرافيين » .

ثم إن السينما في الهند ، تبدو لسوء الحظ شيئاً من العداء نحو  
بقاء الملامح التي تعرض المواهب الفنية الخفية ، شأنها في ذلك شأن  
السينما في كل مكان . وهي بذلك تعوق تقدم الفن . وليس للرجل  
العادي في الوقت الحاضر أية حاجة لأن يشجع الرقص في خارج  
الأفلام السينمائية ، بل ولا يستطيع ذلك في الغالب إن شاء . فالأفلام  
تمتص المال القليل الذي تخصصه كل أسرة للهو والتسلية ، بما تقدمه  
من البرامج الطويلة الكاملة نظير رسم زهيد . وتبلغ نسبة النفقات بين  
المسرح والسينما أربعة إلى واحد ، بمعنى أن الإنسان يستطيع أن يشهد  
أربعة عروض سينمائية من الدرجة الأولى ويدفع في ذلك نفس المبلغ  
الذي يدفعه أجراً لأرخص مقعد في مسرح يقدم فيه استعراض ترقص  
فيه راقصة مشهورة . وهذا أمر هام في بلد مثل الهند الأجور فيها

منخفضة ، ومستوى الميضية يكاد يغطي بصعوبة مطالب الحياة الجهرية .

والاهتمام الكبير الذى يحظى به الرقص فى الأفلام السينمائية ، وهو الأداة التعبيرية للنوع الفنى القومى ، يحمل فى ذاته مشاكل جمالية خطيرة . والمشكلة الأساسية - ويستثنى منها بعض الفنانين المبرزين أمثال « كومارى كامالا » Kumari Kamala ( بهاراتا ناتيام ) ، و « سيتارا » Sitara ( كاتاكا ) ، وهما فنانان قديران ، مدققان فى أساليبهما - هو أسلوب الرقص الجديد الذى تطور . وقد أصبح الأسلوب الجديد ضربا من « المنافسة الجمدة » وعلى الأخص عندما أشبع هذا الأسلوب قدرا كبيرا من غريزة للرقص الكامنة فى نفس الهندى . و « الرقص السينمائى » أو « الرقص الشرقى » بما تتضمنه هاتان العبارتان فى اللغة الانجليزية من دلالة التحقير ، تفسران هذا اللون من العروض فهو ( أى هذا العرض ) مستخلص من مدارس الرقص الأربع ، ولكنه مع ذلك لم يزل خارجا عن نطاق أى منها . ولكى نوضح هذا الأمر ، يجدر بنا أن ندرس القواعد الجمالية الهندية دراسة موجزة .

والرقص قبل كل شيء ، فى الهند وفى كل أنحاء آسيا ، فن تقليدى بطبيعته . وهو فى جوهره ، لم يخترعه أو يتخيله فرد من الناس ليعبر به عن اختلاجات نفسه . ومع أن الراقص يرتجل رقصه ارتجالا بارعا - « الشيء الذى لم يعد له أثر فى الغرب » - ، إلا أن ارتجاله يتم طبقا لقواعد قديمة ( كلاسية ) محددة السمات . وليس فى هذا الارتجال ، تبعا لنظرية الرقص ، أى عمل ابتكارى صريح . وفى الامكان إجراء مقابلة بين هذا الارتجال وبين مايفعله عازف البيانو وهو يؤدى قطعة لبيتهوفن أو شوبان ، إذ ليس من شأنه فى هذا المجال أن يخلق عملا جديدا . فالفنان هنا ، كالراقص الهندى ، يتولى إعادة خلق أو تصوير أجواء أخرى غير التى يعيش فيها « فهو فنان منفذ ، خلاف الفنان الآخر الذى هو المؤلف » ، أجواء انفصلت عن شخصه لأنها تنتسب إلى عهود أخرى ، بل وإلى بلاد أخرى . وترجع المتعة التى يستشعرها المتفرج إلى نبوغ الفنان المؤدى الذى يلعب خلال واجهة العمل الفنى الذى يعرفه المشاهد وبالفقه .

والرقص ، بالصورة التى أعيد بناؤه عليها فى الهند ، فى نظر الغربى وطريقة التفكير الغربية ، عدد معين من الخدود والقيود . إقطة الكثير من المواقف والانفعالات لا يمكن تناولها بالرقص فى أشكاله التقليدية الصحيحة . من ذلك أن الموضوعات غير الدينية ، والموضوعات العصرية

التي تتناول الحياة اليومية العادية التي لا ترقى الى مستوى الحقائق الابدية ، يصعب التعبير عنها بالرقص الهندي ، على الرغم من وجود بعض رقصات البادا التي تصور غاندى ، ومغزله ، و « مسيرة الملح » واستشهاده . ولا يجد الانسان العادى الذى ينشد التسلية متعة فى ذلك التثبيت الشديد بالرقص القديم فى حدود التقاليد وحدها . وقد انتقلت عدوى هذا الشعور بالمثل من الغرب الى آسيا ، عن طريق هوليوود . فطالب التسلية يريد اليوم أن يشهد تبانيات سريعة ، أسرع من ذى قبل ، وحركات متفاوتة كثيرة التغير ، لاستتقر ولا تهدأ . وهذا بالطبع هو وليد الاتساع فى الخطو والزيادة فى السرعة ، الامر الذى يميز عالمنا الحاضر .

وهناك ايضا عوامل فنية (تكنيكية) تنهض ضد الرقصات القديمة الكلاسية . فكلما اشتد تنظيم التقاليد للشكل الفنى والصيغة الفنية، ازدادت المصعوبة فى تنفيذها تنفيذا صحيحا متقنا . ونقول بوجه عملى عام ، ان تنفيذ ما هو متعارف عليه كقاعدة فنية قديمة تنفيذا دقيقا ، أمر أشد صعوبة من اقتباس هذه القاعدة حتى تشكل مجموعة جديدة من القواعد الفنية الشخصية التى يبتدعها أحد الأفراد . والراقص فى الهند يكرس حياته كلها فى اتقان شكل واحد من أشكال الرقص . والراقص ، على هذه الحال تعترضه مصاعب لا يمكن تذليلها . فالراقص يتسبب عادة الى مدرسة واحدة فقط ، على الرغم من وجود أربع مدارس للرقص . والغربى يحتاج الى جلاء هذه النقطة . فمنذ بداية احياء الرقص الهندى القديم ، حاول بعض الراقصين ، وكذا كل الفنانين الذين ظهروا بادائهم اثنى خارج الهند ، فى أوروبا وأمريكا ، او فى مدن الهند الكبرى أمام المتفرجين من ذوى الثقافة الغربية ، عرض منوعات تتناول مدارس الرقص الهندى المختلفة . وكان لامناص من ذلك حتى يتضمن البرنامج عددا كافيا من التباينات تجلب النظارة الذين ليسوا خبيرين أو ملمين بالرقصات الهندية الشعبية .

وقد كتب النجاح لبعض هذه المحاولات . فشانتا راو Shanta Rao على سبيل المثال ، عارفة برقص كاتاكالى بقدر ما هى عارفة برقص بهاراتانتيام . وينتقل « رام جوبال » Ram Gopal يسير بين رقصتى الكاتاك والبهاراتانتيام اللتين يؤديهما بقدر متماثل من البراعة . أما « أوداى شانكار » Uday Shankar ، وهو أنتاج الراقصين الهنود فى خارج الهند ، فانه يعرض مقتطفات من جميع مدارس الرقص ، بيد أن ما أسهم به اثنى هذا المجال هو أنه قد أضاف عنصرا جديدا كل الجدة الى الرقص الهندى ، ذلك هو أسلوب العرض الغربى البارز . ويدنو

شائكاكثر مايدنو من مفهوم الرقص فى الغرب ، عندما يعالجه كفن  
خلاق ، وينيه بصورة معتمة غامضة على حركات الرقص الهندى القديم  
.. وتكون عبقريته الغذة فى قدرته السحرية على خلق الجو الفنى .  
والعجيب أن الجو الشبيه بجو الأحلام الذى يحيط برقصه ، ويخلب لب  
المتفرج ، لا وجود له بالرة فى الرقص بالمفهوم الهندى . وتنحصر نقطة  
الضعف فيه ، باعتباره راقصا هنديا ، أنه على الرغم من اتخاذه الكائناكالى  
رقصته الأولى المفضلة وأداته الرئيسية ، إلا أنه لم يحاول أبدا أداها أمام  
الجمهور ، اللهم الا عن طريق غير مباشر ، وبالإحاء . وهو يصر على أن  
جمهور النظارة من غير العارفين بمدارس الرقص لا يستطيعون متابعة  
الإيماءات الهندية (المودرا) ، وسوف يصم آذانهم قرع الطبول ، وسوف  
يجدون فى الأزياء والمكياج أشياء سخيفة . وربما كان هذا الراى ينتمى  
الى الزمن الماضى ، الى عصر يختلف عن عصرنا الحاضر الذى يبدو ، على  
الأقل فى السنوات العشر الأخيرة ، عصرا من التفاهم والتسامح بين  
شعوب العالم ، وقبول كل ما هو أجنبى أصيل .

على أنه باستثناء هذه المجموعة من الفنانين ، فإن الكثير من الراقصين  
قد أصابهم الفشل فى محاولاتهم بتعليم رقصهم بالتنوع والتنسيق ،  
اذ لم يكونوا يتمتعون بالتمكن الحرفى الذى يساعدهم على الاضطلاع  
برقصات المدارس الأربع ، ولم تكن لديهم قدرة الخلق والابتكار اللازمة  
لاضافة الجديد للفن . ومن بين هؤلاء راقصة تظهر فى اخذ الباليهات  
فتؤدى بمفردها ، مباراة ، ترقص فيها ، فى تتابع سريع ، كلا من ضروب  
الرقص الخاص بالمدارس الأربع . ( وائى راى ) ، أنها تؤدى كل رقصة  
أسوا من سابقتها - وتقوم الآلهة ، حسب موضوع الباليه ، وقد وقعت  
فى حيرة على ما اظن ، فتقدم جائزة لكل مدرسة رقص ) . وثمة مجموعة  
أخرى من الراقصات يؤدين بمصاحبة مكبرات للصوت تلبع باللغة  
الانجليزية . وبصرف النظر عن رأينا فى هؤلاء الفنانين ، وفيما اذا كنا  
نتسامح معهم أو نرئى لهم ، فالحقيقة أنهم يحاولون ايجاد حلول للمشاكل  
الحقيقية التى تعترض الرقص القديم ، ويجهدون فى تطويره حتى  
يتواءم مع الظروف الجديدة التى أحاطت به .

وقد اعترضت صناعة السينما نفس المشاكل التى حاقت بكبار  
الفنانين المتخصصين فى الرقص الكلاسى ، ذلك ان الأفلام تريد استخدام  
رقصات ليست مجهولة من الناس كل الجهل ، فالتفرج الذى يدخل  
دور السينما فى الهند ملم بوجه عام ، الملم متوسطا ، باحدى مدارس  
الرقص الأربع على الأقل ( المدرسة التى تنتمى الى الاقليم الذى يعيش  
فيه ) . ومع ذلك فإن هذه الرقصات حقيقة بأن تشبع مطالب الذوق

العصرى الحديث . ولا ريب أن صانعى الأفلام على علم بالنجاح الدولى الذى ظفر به الرقص الهندى فى الخارج ، وبالحلول الموقفة التى انتهت اليها الفنانون الهنود فى خارج بلادهم ، بل وفى داخلها . وإن الجموع الكبيرة من الجماهير التى تستمتع بمشاهدة عرض من العروض لتمثل بوجه عام مستوى من الفهم والتقدير أحط من المستوى الذى يتطلبه عدد قليل من خاصة النظارة . ومن ثم فإن المشكلة كان حلها من طريق الأفلام السينمائية أسير منه عن طريق الفنانين الذين طفقوا يحاولون خلق مزيج من الأساليب الفنية دون أن يفراطوا فى الخصائص الأساسية لكل أسلوب منها . والرقص السينمائى الذى ظهر اليوم يجمع بين عناصر التكنيك والبراعة الفنية فى الأداء ، تلك التى يتصف بها الراقص المدرب طبقا لقواعد الرقص التقليدية ، وبين التأثير الملفت اللذيذ الذى اثبتت من الرقص المانيبورى ، بالإضافة الى خليط من حركات الرقص المقتبسة من سائر أنحاء الهند .

وقد نتج عن هذا الأمر ، فى مستهل صناعة السينما، شئ من التقزز . . فقد بدأ فى نظر المتمسك بالتقاليد خليطا من المخالفات الطائشة غير الحاذقة لجميع قواعد الجمال الفنى . وثمة بعض المفارقات القبيحة التى ترددت على الشاشة قد جعلت الإنسان يخشى أن تكون السينما قد أفسدت ذوق الجماهير فى الرقص الهندى الجدى الأصل قبل أن يتم تنفيذ مشروع احياء هذا الرقص . بيد أن مثل هذه المخاوف لم تكن لحسن الحظ قائمة على أساس صحيح ، ذلك أن كلا من الاتجاهين قد اتخذ طريقه مستقلا عن الآخر ، وراح يتطور تبعا لمطالبه الخاصة ، ويدرك اهدافه وما هو أهل له من تقدير . ولقد ارتقى الرقص السينمائى وتهذب ، عن طريق الضدفة والحظ الموفق . ومع أن هذا الرقص لم يزل ، على ما أشعر ، رخوا مخنثا ، تموزه القوة والرونق اللانهاج لكل إبن عظيم ، إلا أنه قد بدأ ينتج نكهته الخاصة به ، بل وخلق فوق ذلك مجالا جديدا للرقص . وسوف لا يكون أمرا عجيبا أن يتطور هذا المزيج من الحركات والإيماءات ، فى نهاية المطاف ، فيشكل رقص الهند الحديثة . أن جمهورا يعبر عن اعجابه بما يشهد فى حماسة شديدة ، لابد أنه يتذوق هذا الرقص بنهم ، ولعل هذا أسطع برهان على أن هذا الرقص يعبر عن مزاج ومشاعر الشعب فى الهند المعاصرة . ومن العجيب أنه بعد انقضاء سنين من الركود الثقافى فى الهند ، بدأت الأفلام الهندية تترك أبنما حلت ، فى الملايو ، وأندونيسيا ، وتايلاند ، آثارا ودلائلا ، من نفوذ الثقافة الهندية فى هذه البلاد ، تتجلى بعض الشئ فى عروض الرقص المحلية فى المدن .



لقد أجمعت الآراء على الخطورة التي يتعرض لها الرقص الكلاسي  
 النقي من جراء هذا الرقص الجديد الذي يظهر في الأفلام السينمائية،  
 والذي يقلقه الراقصون الدوليون ، واتخذ إجراء جلدري لحماية هذا  
 التراث والحفاظ عليه ، بصورة بانه حاسمة ، ضد أى اعتداء آخر قد  
 يحدث فى الحاضر أو المستقبل . وقد جرى فى عام ١٩٥٥ أعظم حدث  
 فى عالم الرقص الهندى منذ عدة قرون : ذلك أن « بالاساراسوائى »  
 التى ظلت سنين طويلة فى عزلة ، بسبب المكانة الرفيعة التى ورثتها عن  
 أمها ، وهى من أعظم المغنيات اللائى أنجبتهن الهند ، وعن جدتها ، وهى  
 بالمثل مازفة بارعة على آلة « فينا » Vina الورتية المعقدة ، ولأنها  
 « ديفاداسى » يلتف حولها عدد من المعجبين المخطفين ، فأبعدتها عزلتها هذه  
 عن التيارات والأعاصير التى عصفت بالجماهير عموما ، ولكنها استسلمت  
 أخيرا للضغوط المتزايدة التى وقعت على كاهل كبار الفنانين فى الهند ،  
 وظهرت فى أكاديمية الموسيقى المشهورة إبنى مدراس ، عارية القدمين ،  
 مرتدية فى شيء من عدم الاكتراث ثوبا من السارى الأسود ، قد زينت  
 حاشيته بزخرف من الترتز ، وقالت فى عبارة متواضعة ، ولكنها خالدة :  
 « هناك بدع تنتشر إلى كل مكان . وسوف أتولى ، من أجلكم تدريس  
 الرقص الحقيقى الصحيح كما أعرفه » . وهنالك اليوم ، خارج دار  
 الأكاديمية ، لافتة عميقة الدلالة ، لانظير لها فى عالم الرقص الهندى،  
 كتب عليها :

مدرسة بالاساراسوائى

لرقص بهاراتا ناتيام

وسجل هذه اللافتة أول مرة تقدم فيها فنانة عظيمة تمارس أصح  
 تقاليد الهند الفنية القديمة ، وخدماتها ، وتبذل جهودها ، لتعليم الشعب  
 الهندى أصول الرقص .

\*\*\*

## الدراما الحديثة

يكشف تاريخ الدراما فى أية بقعة من بقاع العالم ، بوجه عام ،  
 عن تدرج فى الموضوع من الآلهة إلى الملوك إلى الأئمة الماديين .  
 وتستهل مادة الدراما عادة بمآثر وأفعال الكائنات السماوية ، فلا تهتم  
 إلا بها . وكلما تطور المسرح ، واستقل عن مصادره الكهنوتية ، تناول  
 أمورا تجرى فى أماكن ريفية ، وأحداثا تقع فى دوائر الحكام . وأخيرا

فى أوج التطور ، يبدأ الإنسان العادى فى الظهور بنفسه على خشبة المسرح . وعند هذا تستخلص جماهير النظارة متعة مسرحية من رؤيتها لأشخاصها أو لأشخاص من جبلتها مصورة فى مواقف ، بعيدة عن أن تحدث لهم ، وإنما ليس ثمة ما يمنع من أن تطرأ لهم فى حياتهم الواقعية . هذا التدرج يظهر عادة ، فى مختلف البلاد ، أذواق الجمهور المتغيرة ، والجهود التى يبذلها أهل المسرح لمسايرة تقدم الزمن . وكلما ظهر نمط جديد من الموضوعات ، وحل محل نمط قديم ، نسى الماضى عادة وهجرت مسرحياته . ولعل اليابان البلد الوحيد فى العالم ، على الأرجح ، الذى لم تزل تعرض فيه هذه المستويات المختلفة من الموضوعات ، وتلقى رواجاً لدى الجمهور . أما فى الغرب فقد تغلبت آخر مرحلة من مراحل التطور المسرحى الثلاث ، وهى مرحلة المسرح الحديث ، على المرحلتين السابقتين . وتتخذ الدراما الإغريقية ، ومسرحيات الخوارق ، والمسرحيات الأخلاقية فى أوروبا ، حتى المسرحيات الكلاسيكية والتاريخية فى إنجلترا ، جواً شبيهاً بجو المتاحف وتؤدى فى الغالب كلون من الغرائب أو الثقافة الضرورية أكثر منها كلون تعبيري ذي جاذبية عامة .

وأما تطور المسرح الهندى مبتعداً عن مسرح الآلهة ، فقد تم فى بطء شديد ، واستغرق زمناً طويلاً . وهناك بالطبع أمثلة لقصص الملوك ، بل وللتهمك ( الساتير ) الاجتماعى فى المسرحيات السنسكريتية . بيد أن مجموعة المسرحيات ودوافعها كانت تتناول دوماً الأحداث الإلهية . وما أن ابتعدت الدراما خطوة واحدة عن الدين ، حتى عادت إليه كما رأينا من قبل . وبينما كان من المستطاع تصوير الآدميين العاديين وسط الآلهة ، أو وسط الملوك فى زمن لاحق ، فإن هؤلاء الآدميين كانوا يظهرن دائماً فى صورة ممثلين هزلين ، أو فى فواصل وعقد ثانوية تتمشى مع أهم المشاهد التمثيلية التى يقوم بها إسيادهم من آلهة أو ملوك ، فيفسرون الأمور لعامة الناس من المتفرجين ، ويتولون تثقيفهم وتوسيع مداركهم . ولا ريب أنه فى الهند ، حيث تتخذ الآلهة صورة العديد من الناس ، ( على نقيض الصورة اللاهوتية المألوفة لدينا فى الغرب ، والتى يتخذ فيها الإنسان صورة الآلهة ) يشعر الإنسان بأن مادة الموضوع أقل تحديداً وتضييقاً منها فى أى بلد آخر ، فلآلهة ما للبشر من رذائل وفضائل . بيد أنه لا مراء فى أن الغلاف السميك من الشعور الدينى الذى كان يحيط بالدراما قد أخر نمو المسرح الحديث قرونًا طويلة .

ولقد بدأ المسرح الهندى الحديث منذ قرابة مائة وخمسين عاماً . ومن البدايات اليوم أن نقرر أن هذا المسرح قد نبع مباشرة من

القرب ، مثله في ذلك مثل المسرح الحديث في سائر أنحاء آسيا ،  
والمسرح الحديث مسرح متكلم ، غير ديني ، خال من الرقص ،  
واقعي ، زاهر بالحركة ، يقدم تلهية موجزة ، فهو على هذه الصورة  
يعتبر في معظمه مسرحا اوروبيا ، وقد مر بأعلى مراحل تطوره في  
اوروبا . ولا ريب أن هذا المسرح هو أعظم تراث تركه الغرب في  
مستعمراته بالشرق . وليس ثمة ما يمنع من القول بأن الشرقيين كان في  
استطاعتهم أن يكتشفوا بأنفسهم المسرح الحديث دون أن يعانون مرارة  
الاستعمار . وهناك دلائل كثيرة لوجود مسرح غير كلاسي في قلب  
المسارح الكلاسيكية نفسها ، وكثير من الأنماط المسرحية كان « حديثا »  
في أول ظهوره . وقد جرى اقتباس المسرح الغربي وتطويره ، بطبيعة  
الحال ، وفقا للقواعد الأسبوعية ، وتبعاً للقيم الجمالية الأسبوعية . ومن  
ذلك أنه قلما استخدم نمط المسرحية الجيدة التي تتضمن ثلاثة فصول .  
أما فقرات وحرفيات الرقص والفنساء التي تتخلل الأداء في وفرة  
وسخاء ، فإنها تتنوع باختلاف الأقاليم . ولعل أبرز وجوه الخلاف بين  
هذا المسرح الأسبوعي ، وبين النمط الأصلي الذي نبع منه المسرح  
الحديث ، أن المسرح الأسبوعي ظل الى وقت قريب جدا وقفاً على  
الممثلين الذكور . فقد كان الرجال يؤدون جميع الأدوار ، حتى ما كان  
منها خاصاً بالنساء ، وكان هذا شأنهم منذ نشأة الدراما . ولم  
تزل الدراما حتى اليوم ، باعتبارها مجالا فنيا يختص به الرجال  
وحدهم ، تمثل وجها من وجوه المسرح الأسبوعي ، وذلك على الرغم مما  
طرأ عليها من تجديدات لاحقة .

وفي الوقت الذي أدخل فيه البريطانيون المسرح الحديث في الهند  
كانت اللغة السنسكريتية قد فقدت سلطانها على كل فروع الأدب .  
وقد استغرقت اللهجات المحلية وقتا طويلا في بناء أدب جديد من  
أشعار ووثائق دينية ، كانت ، على الرغم من مفرداتها السنسكريتية  
الطابع ، مستقلة بنفسها ، وجعيلة في أسلوبها . واهتمت الأقاليم ،  
بضرورة الحال ، بنمو الدراما الحديثة . وفي الهند اليوم حوالي ستين  
لغة ، عدا اللهجات المهمة . وقد أنتجت أهم هذه اللغات مسرحياتها  
دون اعتبار لما فعلته غيرها . ونجد اليوم أهم هذه المسرحيات اللغوية  
أو كما يسميها الناس المسرحيات الإقليمية ، في ماهاراشترا ،  
والبنغال ، ومدراس ، وجوجرات ، وأندرا . وهناك فوق ذلك  
مسرح « البارسيين » Parsis في إقليم بومباي ، ويتكلم هؤلاء بلغة  
« جوجرات » . وتعمل في بومباي أيضا فرقة من المحترفين الذين  
يستخدمون اللغة الإنجليزية . وثمة مسرح آخر يستخدم اللغة الهندية  
أو الهندوستانية ، وهي أوسع اللغات انتشارا في الهند . وهناك غير

ذلك من المسارح . ولكل اقليم فى الهند نمطه المسرحى الخاص به .  
يبد ان هذه المسارح الثمانية التى ذكرناها آنفاً تستحق التنويه بصفة  
خاصة ، وقد أخرجت منذ البداية أهم المسرحيات الجديرة بالاعتبار  
فى الهند الحديثة . وإذا كانت عبارة « المسرح الاقليمى » قد تبدو  
فى نظر الغربى قليلة الشأن يعوزها الدافع القومى الكبير اللازم  
للمسرح اذا أريد له الحياة والبقاء ، الا أنه لا بد لنا أن نذكر أن أقل  
لغات الهند انتشاراً ، وهى لغة «جوجيرات» يتكلم بها ستة عشر مليوناً  
ونصف مليون من الهنود ، أما أوسعها انتشاراً ، وهى اللغة الهندية ،  
فانه يتكلم بها مائة وخمسون مليوناً . ولم يستخدم المسرح الجديد  
فى الهند الا لغات الشعب هذه ، وقد فهم أغلبية سكان الهند لتوهم  
هذه المسرحيات .

ومما يبعث على السخرية أن المسرح الحديث ولغاته قد خدمت  
الأغراض السياسية ، والإعلامية ، والأفكار المعادية للاستعمار  
خدمات جليلة . وبدأ بوصول البريطانيين الى الهند ، لون متنامك من  
الوطنية ، واتخذ تاريخ الهند بعد ذلك أهمية مباشرة حتمية عند  
جمهور المسرح بما يحويه هذا التاريخ من كفاح ضد البريطانيين ، وإدانة  
من يتعاون من الهنود مع المستعمر ، وضروب البطولة التى قام بها  
أولئك الذين قاوموا الاستعمار . فالتشكل المسرحى الحديث ومادته  
الموضوعية قد خلق كلا منهما حدث واحد ، ذلك هو ظهور الحكام  
الأجانب . واستخدام سلاح المسرح الفعال ، فى دهاء وخفية أحياناً ،  
وفى صراحة وعلانية أحياناً أخرى ضد المستعمر الذى أدخل هذا  
المسرح فى البلاد . وثمة مثل آخر يوضح بطريقة غير مباشرة هذه  
النظرة التى ذكرناها آنفاً ، تلك هى الدراما التاريخية المراتية (١)  
المشهورة : « بهوباندكى » Bhau Bandki والمراتيون  
( أو الماهاراشتريون ) الذين يبلغ تعدادهم سبعة وعشرين مليوناً  
يعيشون على طول الساحل الغربى للهند فى وسط إقليم بومباى ،  
كانوا من أكثر شعوب العالم عداة للفراسة ، وأكثرهم تشبعا بالروح  
الوطنية . وتنعكس ميولهم فى هذه المسرحية . والشخصية الأولى فى  
المسرحية « أنانديبى » . Anandibai شخصية حقود ، على غرار  
شخصية « لادى ماكبت » ، أسهمت تصرفاتها الخبيثة بقدر كبير فى  
انجاح العمليات البريطانية ضد المراتيين فى مستهل الحكم الاستعمارى .

(١) نسبة الى شعب « مراتيون » ويقطن غرب وسط الهند ، ويتكلم اللغة المراتية .

وتدور القصة حول مؤامرة دبرت في القصر في بلاط البيشوا Peshwa وهو اللقب الذي يطلق على حاكم المراتيين . فقد تزوجت « أنانديي » الطموحة القاسية « راجوبا » الوصي على البيشوا الفتى . واذا حصلت من البريطانيين على وعدهم بالعون والمساعدة اذا استولى زوجها على العرش ، فانها تدبر قتل الحاكم الشرعى . ومن ثم ينادى بزوجه « راجوبا » بيشوا ، بيد ان « رامشاسترى » ، وهو قاض موقر ملحق بالبلاط ، يرتاب في الأمر ، ويقترح ان يجرى على راجوبا حفل دينى غايته القصاص والتكفير . وتعارض أنانديي بشدة هذا الاجراء خشية أن يؤدي الحفل الى اثارة رغبة الشعب في جريمة القتل التي ارتكبت . وينسحب رامشاسترى من البلاط معترضا على ولاية العرش غير الشرعية . ويزداد تلمر الشعب وثورته . اما راجوبا فانه يعمل على تبيد ثائرة الشعب وتلهيته ، وانجاز بعض الأعمال البطولية لتدعيم مركزه على رأس الأمة ، فهو لذلك يقود حملة ضد الوالى المسلم الذى يحكم ولاية حيدر اباد المجاورة . وتفشل الحملة . ويقع راجوبا فريسة النهم والفشل ، فيضع نفسه تحت رحمة كبار رجال بلاط بيشوا . وينادى على ابن بيشوا المقتول ، وهو طفل رضيع ، وريثا شرعيا للعرش . وفى حديث هائج ، مشبع بالفيظ المرير ، توجه أنانديي الى الجنين الذى يتحرك فى أحشائها ، تقسم ان تنتقم من الحكام « البيشوات » .

وقد كتبت مسرحية « بهوباندكى » منذ اقل من مائة عام بالأوزان النفيسة التى تزرخ بها اللغة المراتية ، وبقيت موضوعا نموذجيا فى برامج جميع الفرق المراتية ، حتى فى الستين التى أعمل فيها البريطانيون رقابتهم على النشاط المسرحى . وقد حازت فى الستين الأخيرة لونا خاصا من الذبوع والشعبية ، على الرغم من انقضاء رسالتها الأصلية السديدة ، وذلك بفضل الأدوار المسرحية الالامعة التى أدتها « دورجاخوت » Durga Khote إحدى كبار ممثلات الهند . وكانت دورجا خوت المرأة الهندية الأولى التى ظهرت منذ اقل من عشرين عاما فى الأدوار النسوية على المسرح المراتى . وكان أهم من ذلك مكانتها الشخصية فى المجتمع ، والتبجيل الذى تستحقه ، اذ تنسب الى طائفة البراهمة ، وهى اسمة طبقة فى الهند . وان وجودها فى مثل هذه البيئة ، مع موهبتها العظيمة ، ليعد ثورة على الاوضاع الاجتماعية. ولقد مهدت الطريق للنساء من جميع الطبقات للالتحاق فيما بعد بالمسرح دون ان يخشين عاقبة النقد . وعلى الرغم من أن دورجاخوت تكرر اليوم جهودها ، وهى فى الخمسينات من عمرها للتمثيل فى

السينما ، فان مهرجان المسرح المراتى السنوى الذى يقام لمدة أسبوعين لا يكتمل عقده الا اذا أدت فيه ، حسب أساليبها المفضلة ، وعلى الأخص فى مسرحية بهوباندكى . وقد حازت هذه المسرحية على الجائزة الاولى فى مهرجان الدراما الذى اقيم فى دلهى فى عام ١٩٥٥ تحت رعاية الحكومة ، لمدة اسبوع واحد ، ودعيت اليه فرق مسرحية من جميع أنحاء الهند .

وحظى المسرح المراتى بتقدير سام آخر ، حين نال « بال جاندهارفا » Bal Gandharva ، وهو ممثل فى السابعة والعشرين ، ويعتبر الكوكب الملتقى القيادى فى سماء المسرح المراتى جائزة الرئيس الهندى التقديرية لعام ١٩٥٥ باعتباره أحد « فناني هذا العام المبرزين » . وقد رشح للجائزة على الأخص « لاداله العاطفى المعبر فى الأدوار النسوية » . وكانت هذه أول مرة يكرم فيها تكريما رسميا فى الهند . وعلى الرغم من أن بال جاندهارفا قلما يظهر فى الوقت الحاضر ، فان الناس لم يزالوا يتحدثون عنه حديثا ملؤه التوقير شبه الاسطورى بالنسبة الى عبودية صوته فى الأغاني التى كان يترنم بها دائما فى كل مسرحية ظهر فيها ، والى أزياء « السارى » العجيب الذى كان يرتديه على خشبة المسرح .



وتتباهى البنغال بأنها تملك أقدم « مسرح حديث » فى الهند كلها ، وهى تدين للبريطانيين ، أكثر من غيرها من الأقاليم ، بالمرتبعة الحالية الممتازة التى بلغها مسرحها . وقد كانت البنغال التى تقع على الساحل الشمالى الشرقى للهند ، المركز الرئيسى لشركة الهند الشرقية البريطانية ، وأصبحت بفضل هذا المركز أول مستعمرة انجليزية . وقام فى كلكتا ، العاصمة ، أكبر تجمع وتركيز للأجانب الذين نشروا بين الأهالى ومآلهم وعاداتهم الأجنبية بصورة أشمل من أى بقعة أخرى فى الهند . ونجحت مسارج الهواة التى انشأها البريطانيون منذ البداية ، ووفدت فرق تمثيلية صغيرة من أوروبا للترفيه عن أفراد الجالية الانجليزية الذين استبد بهم الحنين الى الوطن . وفى عام ١٧٧٦ افتتح البريطانيون دارا مستديمة للتمثيل ، خاصة بهم . وكان أول العروض التى قدمت ، مسرحيات « التنكر » و « الحب هو الطبيب » . ومن السهل أن نتصور ما كانت عليه هذه المسرحيات ، بيد أن أهالى البنغال سرعان ما أدركوا الإمكانيات التى يتيحها هذا اللون الجديد من اللهى ، فقاموا لغورهم بتطوير هذا المسرح الجديد وتكييفه بما لظروفهم ومطالبهم . وأخيرا افتتح أول مسرح بنغالى ، يستخدم اللغة البنغالية ، وذلك فى عام ١٧٦٥ . والعجيب أن الذى أنشأه رجل روسى .

واستثمرت دور التمثيل في العمل ، ومنها مسرح « ستار » الذي لم يزل قائما حتى اليوم ، ويرجع تاريخ انشائه الى عام ١٨٨٠ . وترجم البنغاليون الكثير من المسرحيات ، واقتبسوا عقدا روائية ، وخطقوا « روبرتوار » خاصا بهم . وعلى مر السنين ، نمت جماعة الممثلين النظاميين وظهر « جيريش شاندر » Girish Chandra في فجر القرن العشرين ، وهو فنان من الدرجة الاولى ، ممثل ومدير للمسرح ، وكاتب درامى ، وخبير في كل الحرف المسرحية . وقد أصبح اسمه موقرا في قلوب الجميع ، وصورته مطقة في جميع المسارح والبيوت ، تكلها الازهار ، الى جانب صور تاغور ، وسرى أوروبيندو Sri Orobindo ، وراما كريشنا ، وسوامى فيفكانادا Swami Vivekanada ، الصوفيين ، وكلهم من اهلالي البنغال . اما جامعة كلكتا ، وهى احدى الجامعات القليلة التى يعترف فيها بالدراما مادة اكلاديمية ، فانها تعين رسميا أستاذ المسرح تحت اسم « محاضر جيريش شاندر » .

وفى صدر هذا القرن ، عمل ممثل آخر وهو « بهادورى » Bhaduri على اعلاء شأن المسرح البنغالى ، وهو الآن عميد الجماعة الكبيرة من ممثلى البنغال . ولم يزل يمثل على الرغم من كبر سنه فى مسرح صغير بمدينة كلكتا مساء كل يوم أحد . وبهادورى معروف فى خارج بلاده ، وقد جاب ربوع أوروبا وأمريكا منذ ثلاثين سنة لىؤدى برنامجا من بعض افاصيص الرامايانا . ولم تحظ فرقة لسوء الحظ الا بنجاح قليل ، وكانت القلة فى فشلها ، على الأرجح ، أن المسرح فى مفهوم الغرب ، كان حديث العهد فى ادراك الهنود ، ولم يكونوا قد وقعوا بغد على المزيح النسبى الصحيح بين المرحين الغربى والشرقى . وبينما وجد الهنود « بهادورى » غريبا فى أسلوبه ، فان الغربيين وجدوه - مع الأسف - بعيدا عن الشرق ، وضميفا فى محاكاة الغرب .

و « آهين شودرى » Ahin Choudry أبرز شخصية فى الوقت الحاضر بين كبار ممثلى البنغال ، ويظهر عادة فى مسرح « أدلفى » Adelphi القديم المشهور ، ويجذب اليه جمهورا كبيرا من المعجبين بفنه . وأن إدااه القوى العظيم ليترامى حتى يبلغ أبعاد متفرج يجلس فى أعلى المسرح ، ويستند فى براعة ويسر دموعا وبسمات متواليات . ومسرحيته الأساسية ، المفضلة دوما عند أهل البنغال ، هى « ميسار كومار » Misar Kumar أو « بنت مصر » كتبت فى عام ١٩١٨ ، وتشكل احتجاجا مقننا قناعا خفيفا على مياساة التفرقة التى ينتهجها البريطانيون مع الهنود بسبب اللون . ويمثل شودرى شخصية شبيهة بشخصية « المم توم » ، وعلى وجهه مكياج أسود ثقيل ، وعلى رأسه شعر مستعار

رمادى اللون « كالمح والفلل » . ويمثل فى دوره هرويه من العاصمة المصرية مع ابنته التبناة ، بسبب اضطهاد الملك رمسيس للزوج ، سكان الجنوب . ولا يعلم سر هذه الفتاة غير ربيها ، فهى فى الحقيقة ابنة الملك من خليلته الزنيجية التى نبذاها . ويطارد الاثنان فى النهاية الملك وعساكره ، فيلحقون بهما ويضربونهما ويشخونهما بالجراح . وتتكون ذروة المسرحية من خطبة طويلة تتناول المظالم التى تحيق بالمواطنين ، ويتضح بالتدريج أن شخصية الفتاة الحقيقية سوف تنكشف للملك ( وفى هذه اللحظة يصبح النظارة المفتونون قائلين : « مهلا ، مهلا » ، لاطالة فترة الترقب والحيرة قبل كشف السر ) . وعندما يعلم الملك فى النهاية ، وقد تولاها رعب شديد ، انه قد آذى ابنته الحقيقية ، فانه يلين ويترفق فى اضطهاده .

وكلكتا هى المدينة الوحيدة فى الهند التى كانت ولم تزال تكون فرقا من الممثلين المحترفين وتتمهدها بالرعاية ، وتقيم لها دورا لتعرض فيها . ولذلك يتباهى البنغاليون بحق بأنهم يمتلكون أرقى مسرح فى الهند كلها . ومن التيسر للبنغالى أن يتوجه فى عطلة الأسبوع الى المسرح ، ويبتاع تذكرة ويشهد مسرحية . وثمة مسرحية ناجحة ، اسمها « شيامالى » Shyamalee عرضت حتى كتابة هذه السطور حوالى ثلاثمائة مرة ، فى كل أسبوع مرة ، وبطلتها « سوشيترا شاترجى » Suchitra Chatterjee التى قد تغدو ذات يوم من أبرع ممثلات البنغال ودورها فى المسرحية صامت ومؤثر بشكل غريب ، فهو دور فتاة قليلة الحظ من الدكاء لا تستطيع الكلام . ويزوجها أبوها من رجل لا يكتشف هذا العيب فيها الا بعد الفراغ من طقوس الزواج . ومع ذلك فانها تفوز بحبه ، وتستطيع فى النهاية ، بفضل لطف وسماحة زوجها أن تتعلم الكلام .

ولم يكن من شأن نمو المسرح الحديث ، حتى فى البنغال ، أن يحو الضمون الدينى ، ذلك المضمون الجوهري التقليدى المتأصل فى مزاج وعقيدة الهندي . وان أكثر من نصف المسرحيات التى تعرض على مسارح كلكتا فى الوقت الحاضر تتصل بالدين . وقد جرت العادة على الاعلان عن المسرحيات بأنها « دينية قوية » مثلما نعلن نحن فى الغرب عن مسرحية هزلية بأنها « بهيجة » . ومن أمثلة هذه المسرحيات ، المسرحية الناجحة المؤثرة « حياة القديس رام براساد » Ram Prasad ، فقد عرضت حتى عام ١٩٥٥ أربعمائة مرة ، ولم تضعف جاذبيتها الى اليوم . وهى بطبيعة انحال عامرة بالعجزات المدهشة ، مليئة بالحكم الاخلاقية للإنقولة عن لسان « رام براساد » الذى كان فى حياته قديسا . ومن الأقوال التى



تشكل الجو العام للمسرحية ، جملة « خدمة الناس لوجه الله وحده » و « لا تصحوا الأمم من غفلتها إلا بالصلاح والتقوى » . وثمة أنماط أخرى من المسرحيات تعرض في كلكتا ، ويطلق عليها تعبير « مسرحيات اجتماعية » إذا كانت تعالج الحياة العادية للناس ، في زيهم الحديث ( مثل مسرحية شيامالي ) ، أو « تاريخية » إذا اتصلت بحياة الملوك والملكات واستخدمت أزياءهم ( كمسرحية ابنة مصر ) . وعلى العموم فإن الأقسام الثلاثة الدينية ، والاجتماعية ، والتاريخية ، تعرض في جميع ربوع آسيا . أما الاصطلاحات المسرحية ، من أمثال الكوميديا ، والتراجيديا ، والموسيقية ، والأوبرا ، وما إلى ذلك ، فإنها ، باستثناء المسرحيات الواردة من الغرب ، قلما تستخدم لقصورها في تصوير المسرح الأسوي الذي يمتزج فيه الانفعالات الوجدانية بالعناصر الحرفية ( التكنيكية ) التي تبقى عادة منفصلة بعضها عن بعض في أوروبا وأمريكا .



و « مدراس » وهي مدينة ومقاطعة في آن واحد ، جزء هام من أجزاء الهند . والمدينة هي أمتع المدن الهندية بالنسبة للرجل المتعلم . وإن السحر الذي يشع من شاطئها الطويل الأقوس ، وشوارعها النظيفة ومطاعمها الممتازة التي تقدم صحون « دوساس » و « ايدليس » اللذيذة ( وهي فطائر محشوة ، وكرات منتفخة من دقيق الأرز المطبوخ ) لا يضارعه إلا أهلها التاميليون الأذكاء ، ذوو الوجه البشوش ، وكرم الضيافة الفاتقة . أما جامعة مدراس ، وتتميز بأعلى مستوى أكاديمي في الهند ، فإنها توزع أساتذتها على كل نواحي المدينة ، فتشيع فيها جوا فكريا وعلميا . وينتشر في أرجاء المدينة الكهنة الهندوس ، وهم حفظة العلم والمعرفة التقليديون ، بالقباهم الطائفية المتكررة : إير Iyer واينجار Ayengar ، وأعلى رؤوسهم البطيخة ، وشعورهم الرسالة المعقودة خلف رؤوسهم . ويوجد في ضاحية آديار Adyar المركز الصوفي الذي يعتبر في الهند مركزا تعليميا كغيره من دور التعليم وفيه تدرس بكفاءة عجيبة اللغة السنسكريتية ، والرقص ، والحرف اليدوية القديمة التي كادت تنسى ، وأصبحت في حاجة ماسة إلى من يرعاها ويبيعها من سبائها العميقي . وتصل قوة الدفع والتأثير التي تنبثق من مدينة مدراس إلى جميع المستويات من السكان . وقد يغني لك خادم الغرفة في الفندق تربية من ترانيم الصلاة في لحن « راجا » raga مبهم ، يقرع لك فوق المائدة نمطا إيقاعيا معقدا « تالا » tala . ويشتهر جمهور النظارة في مدراس بأنهم أقلد الناس في الهند على

النقد والتمييز . ولقد قيل ان الرافضات ، حتى الشهيرات منهن ، يضطربن عند قيامهن بالاداء لأول مرة امام جمهور مدراس ، حتى انهن يتعثرن وقد يقعن فى بعض الأحيان .

والمرح فى مدراس يسيطر عليه بدرجة كبيرة اخوان «ت.ك.س.» «لاك.ك.» وهم من كبار رجال الاعمال ، وعلى الأرجح أغنى وانجح المنتجين المسرحيين فى الهند ، ويعرضون مسرحيات فى مواسم دورية . ويندرج مواضيع هذه المسرحيات من مشاكل الزواج وحياة الأسرة الى الاستعراضات الموسيقية الصاخبة extravaganza وتزخر مدراس ايضا بكتاب المسرح ، فمنهم من يقتبس بالجملة من الغرب ، ويكتب على غرار « شو » او « إيسن » ، وبعضهم يعيد احياء وتمجيد القيم الكامنة فى حياتهم التقليدية ، والتي تعطلت حيناً فى فترة الاستعمار ، وقلائل غيرهم يكتبون عن بيئتهم فقط ، بيئة أهل المسرح ، فى أسلوب واقعى - فئمة شخصية تفرى راقصة تبحث عن عمل ، أو زوجة تستاء من زوجها الفنان الذى يقضى وقتاً طويلاً فى المسرح بدلا من أن يستقر فى الدار مع أفراد أسرته . وعلى الرغم من هذه الحميرة الحية من النشاط والحركة المتنوعة ، فان حصيلة شباك التذاكر لا تتضخم ، كما هو الحال فى البنغال ، الا مع المسرحيات الدينية . ومن الجلى أن أذواق الجمهور لم تزل ، على الرغم من الامكانيات والخزاف التي تتيحها حرفة المسرح الحديث ، وبعد أن تفتحت آفاق ومجالات الدراما العصرية ، ثابتة الاصول فى الماضى ، فى تلك الوشائج القديمة التي تربط الدين بالمسرح .

وقد عرض اخيرا مسرح «ولتكس» Walltax ، وهو دار نصف مكشوفة فى الهواء الطلق ، مسرحية من سلسلة طويلة من المسرحيات الناجحة ، عنوانها «كومارا فيجايام» Kumara Vijayam ( أى ابن سيف ) . وفى سبيل التيسير على الجماهير التي تدفع ثمناً للتذكرة ما بين اثني عشر « آنا » ( حوالى خمسة عشر سنتا ) الى أربع روبيات ( ثمانين سنتا ) ، أعيد عرض هذه المسرحية عدة شهور ، وأدرجت فى القائمة الدائمة للعروض المسرحية . والمسرحية ، شأنها شأن جميع القصص الدرامية فى الهند اليوم ، استطراذية أكثر منها تنابعة ، وتصف ، بطريقة مفككة بعض الشيء ، حياة الاله «كومارا فيجايام» الذى ولد على أرضنا هذه ، من كواكب سقطت فى زهرة «لوتس» ، وارتفع الى مكانة اسمى من مكانة جميع ملوك الأرض ، وحارب روح الشر فى الدنيا ، وانتصر عليها ، وانحنى أمامه براهما . نفسه ، براهما فحجر العالم فى السماء العليا . وتفاصيل القصة وشخصياتها مألوفة لدى

كل هندي شب الى جوار المعابد ، وفي وسط المهرجانات التي تقام سنويا وتصحها أعياد واحتفالات دينية .

ففي مستهل المسرحية ، تهبط ست كواكب لامعة في القسم الخلفي من المنصة ، وتنفجر فجأة ، فاذا هي ست فتيات سماويات . ويظهر البطل كومارا فيجاياام ، في صورة طفل له ستة وجوه واثنا عشر ذراعا . ويتنافس النسوة ويكافحن في سبيل الحصول على الطفل . وثمة ست زهرات لونس حمراء ضخمة تفتح أوراقها ، وبينما هي تدور بصورة سحرية تبرز ست عرائس « كيوي » كيوبي « Kiyubi » صغيرة . وهنا يظهر عدد كبير من المؤدين في تتابع سريع ، وعلى رؤوسهم أغطية من فضة وذهب مرصعة بجواهر لامعة ، كل جوهرة في حجم بيضة الدجاج ، ويقفون تحت مظلات مفتوحة من نسيج حريري مشجر ، وشراشيب . ولبعض الآلهة وجوه زرق ، واللبعض الآخر رؤوس الفيلة . أما براهما فله ثلاثة وجوه متماثلة ، وزوج اضافي من الأذرع ، يتفرع من الكتفين . ويظهر بعض الكهنة ، وهم يرتدون ثيابا من جلد الفهد ، وقد تلطخوا برماد أبيض ، ولهم شعور طويلة كالأمة ، ويتمتعون ببعض الكلمات المقدسة التي تتصل بالقضاء والقدر . وثمة عروش هائلة مبطنة بشرائط ذهبية تحرك داخل وخارج المسرح في لحظات مناسبة . وتتساقط بخور المعابد ، من وقت الى آخر ، من فوق خشبة المسرح في جو القاعة فوق رؤوس النظارة . وفي غضون الماركة ، يقاتل البطل أحد الشياطين الذي يتخذ مجموعة من الهياكل كل منها أشع من سابقتها . ويظلم جو المسرح بين كل عرض جديد يقدمه الشيطان والعرض الذي يسبقه . ويظهر الشيطان من حين الى آخر وهو يضحك حتى يحافظ على ترابط السياق الدرامي ، ويوضح للنظارة أن كل هذه الأشكال الخيفة التي يتخذها إنما هي لشخص واحد . وتقطع الحروب في الجو معلقة بطريقة غامضة ، ثم تنفجر كطاقة المدفع . وفي النهاية ينتصر البطل بطبيعة الحال ، وبشيع السلام والوئام بين الآلهة على الأرض . وتقدم مسرحية كومارا فيجاياام للزائر الجديد منظرا ويريقا مركزين تركيزا مذهلا - فضلا عن صورة جزئية توضح الكيفية التي ينظر بها الهندي الى آلهته .

وفي قلب هذا النشاط الذي يضطرب في مسرح والتكس ، يبرز الممثل الأعظم في جنوب الهند ، وهو « تاميلي » ، من مدراس ، ويدعى « راجامانيكام » Rajamanickam ، ولكنه اشتهر بين الخمسين مليوناً من تاميلي جنوب الهند باسم « ناواب » ( واللفظة الانجليزية لهذا اللقب هي : Nabob ) ، وهو لقب مقتبس من أحمد اوداره

المحبوبة . وقد كون واجلانيكم فرقة ، وتمثل أول مسرح حديث في اقليم مدراس ، منذ ثلاث وعشرين سنة . ولقد اقسام في منتصف الليل امام مزار « كالي » في تانجور انه سوف يقتل نفسه اذا لم يصبح ممثلا كبيرا . وقد استجيبت دعوته ، لحسن حظ المسرح في مدراس . واكسبه أسلوبه التمثيلي العظيم الذي يتميز بالبطولة مع قسدر من الضحيج والتهويش ، شعبية اسطورية . وشيد لنفسه دارا للتمثيل ، تضم مكتبة . ويقوم فوق ذلك بجولات في انحاء البلاد ، تمتد الى بومباي وكلكتا ليقدم عروضه امام الجاليات التاميلية الكبيرة . وتضم فرقته ، وهي اكبر فرقة في الهند ، مائة وخمسين عضوا ، وكلهم من الرجال . ويؤمن راجا مانيكام بأن في مقدور الرجال ان يؤدوا أدوار النساء ، ويعتقد بأن المسرح ملء بالوان الغواية وضروب المخاطر للجنس اللطيف . لما تناوله للمسرح فهو ديني عميق . ويجب على الممثلين ان يؤدوا صلاتهم قبل ان يظهروا امام الجمهور ، وأن يخلعوا بعالهم قبل ان تظا أقدامهم خشبة المسرح - وكل مسرحياته «عبادية» تدرج في موضوعاتها من قصة قديمة محبوبة مثل «كومارا فيجايام» الى أحدث مسرحية ناجحة ، وهي قصة لطيفة عن حياة المسيح .



ويتركز المسرح «الجوجيراني» ، مثل المسرح « الساراني » بصورة جزئية على الأقل ، في مدينة بومباي . وعلى الرغم من ان تقاليده اقصر من تقاليد كل من مسرحي البنفسال ومارانا ، الا أنه مع ذلك نشيط بشكل جلي . ومنذ اقل من نصف قرن مضى ، لم يكن المسرح الجوجيراني يضم سوى رقصات شعبية قليلة ، وقصص بدائية تروى بشيء من الاداء اليماني .

اما المسرح الجوجيراني ، بالمفهوم الحديث ، فقد بدأ بداية كبيرة بفضل جهود ك.م. مونشي K. M. Munshi ، وهو عالم سنسكريتي مسن ، ورجل عظيم من رجال السياسة في الهند ، خدم وطنه بطرائق متنوعة ، من وزير دولة في الحكومة المستقلة الى المركز الحالي الذي يشغله ، حاكما لاقليم « أوتار براديش » الهام . وقد بدأ مونشي هوايته الثانوية ، وهي كتابة المسرحيات ، وله من ذلك غايتان : أن يعيد التاريخ الجوجيراني وثقافته ، اللذين حرفا في عهد الاستعمار الثقيل ، الى ما يستحقانه من مجد وكرامة ، وأن يستخدم المسرح أداة للاصلاح السياسي والاجتماعي . وأدخل في عمله هذا عنصر الحب في الدراما الهندية بأسلوب لم يسبق له مثيل .

وتعالج الكثير من مسرحياته عواطف النساء ومكانتهن في البناء الاجتماعي في الهند الحديثة . وتنتقد إحدى مسرحياته ، واسمها « برامها شاشاريا شراما » Brahmacharyashrama الزهد في الدنيا ، وتحكى مسرحية أخرى ، وعنوانها « أمستاد في ضائقة » العلاقة التي قامت بين مدرس وطالبة حسناء ، ولا يتخذ موقفهما هذا إلا سلوك خلقى متين . وثمة مسرحية أخرى ، ولعلها أفضل مسرحيات مونشي ، وعنوانها « كاكاني شاشي » Kakani Shashi ، تدافع عن تحرير المرأة من القيود التي فرضها عليها المجتمع الجوجيراني العتيق . وقد استخدم الكثير من مسرحياته أيضا موضوعات سياسية ، ومن ثم حرم عرضها في عهد الاحتلال البريطاني . وسجن مونشي بسبب نشاطه في ميادين أخرى ، الأمر الذي أتاح له فسحة من الوقت يكتب فيها المزيد من المسرحيات . ومجمل القول أن مسرحيات مونشي كلها هزلية ، تزخر بالثورة ضد التقاليد الاجتماعية والمظالم السياسية ، وتمنح المرأة دائما حرية ومكانة نبيلة . وفي السوقت الذي آكبت فيه هذه السطور ، يقوم مونشي بتأليف آخر مسرحياته ، على ما يبدو ، بعنوان « حسنا ما فعلت » ، ويظهر فيها بشخصه ، وقد غاظه وأزعجه كل الشخصيات التي ابتدعها في قصصه ومسرحياته ، والتي أصبحت رمزا للفكر المتقدم في البيت الجوجيراني .

وفي عام ١٩٥٢ ، تكونت فرقة هامة باسم « نات ماندال » Nat Mandal في أحمد آباد ، وهي معقل جوجيراني عظيم ولاني مدينة كبيرة في إقليم بومباي . وقد احتكرت هذه الفرقة نشاط أعظم ممثلي جوجيرات ، ويدعى « سنداري » Sundari ( الجميل ) الذي اشتهر في شبابه بأدائه أدوار النساء . واليوم ، إذ تقم به العمر ، حتى لم يعد قادرا على الاكثار من التمثيل ، ضعف ميله الى تمثيل الشخصيات النسوية . وهو عظيم النفع ، كبير القيمة كمدير للمسرح الجوجيراني الحديث نظرا لدرايته الكبيرة بشئون المسرح ، وعلى الأخص بانماطه الشعبية . ولاكثر مسرحياته الأخيرة حظا من النجاح ، هي المسرحية الجدلية « مينا جورجاري » Meena Gurjari التي عرضت أكثر من مائة مرة في أحمد آباد ، وبارودا ، وبومباي ، وضمت لأول مرة العناصر الشعبية للرقص والقصة الجوجيرانية ، وعناصر المسرح الحديث .

وفي قلب النشاط المسرحي في أحمد آباد ، تقوم أسرة « سارابهاي » Sarabhai الثرية ، ومن أفرادها « بهاراتي » Bharati الذي كتب عددا من المسرحيات باللغتين الانجليزية والجوجيرانية ، تناول

مشكلة المواطن الهندى المتأثر بالانجليز ، والذي ينشر حوله القيم الاجنبية التى اكتسبها فى عهد الاستعمار ، ثم يعود فيكتشف قيمه الوطنية . وقد انشأ السارابهيون مدرسة للمرح منذ بضع سنوات ، ويمتلكون اليوم دارا صغيرة للتمثيل ، يجرب بها اخراج اية مسرحية يكتبها أى صديق من أصدقائهم . وأن اسهامهم فى تشكيل فرقة « نات ماندال » ليضمن لهذه الهيئة أمنا واستقرارا كفيلين بتوطيد مركزها خلال هذه الفترة الاستهلاكية التجريبية فى تاريخ المسرح الجوجيرائى .

وثمة ناقد هندى يصف المسرح الجوجيرائى بأنه « قصة قد توقف نموها ، وضاعت معالمها الدرامية حتى قبل أن تتكون » . ويشير ناقد آخر الى أن هذا المسرح يتكون من « مسرحيات واهية البنيان » و « اقتباسات خرقاء » ، ويحمل وصفها بأنها « كتلة من فخذ الخنزير » . أما « أديب » Adib المحرر بصحيفة « التيمز » الهندية ، وأبرز نقاد المسرح فى الهند ، فقد كتب عن مسرح « جوجيرائى » يقول أنه « بيضة أكبر حجما من المعتاد ، ولا يعلم أحد متى تفقس .. وربما كانت فاسدة » . وليس من شك فى أن هذه الاتهامات قاسية . ويبدو لى ، اذا نظرت الى المسألة من وجهة طبية ، أن هذا الاهتمام الشديد الذى لا هوادة فيه بالمسرح الجوجيرائى قد يكون ذا دلالة طبية بشرى بالخير الكثير . والشئ المؤكد أن قدرا كبيرا من القلق والبلبله الفنية يضطرم فى الأوساط العليا ، وسوف ينبثق منه المسرح الجديد الذى يصبو اليه الجوجيرائيون . وكل حكم انتقادى فى هذه الآونة الحرجة سوف يكون سابقا لأوانه .. ولم تزل الحركة فى فترة الاستكشاف والتلمس . وهى على ما يبدو فى أيدي جماعة من المتعلمين والخبراء اللامعين . ولم يزل مصر هذه الحركة فى السنوات القليلة القادمة غامضا ، ولكنها فى هذه الحقبة تزداد شعبيتها ، وقد بدأت فعلا تشبع النوازع المسرحية عند جمهور كبير متعطش الى اللهو والتسلية .



تقع ولاية « أندرا » فى الشمال الغربى من اقليم مدراس ، وتضم قسما من اقليم حيدر اباد ، ويبلغ سكانها ثلاثة وفلائين مليوناً يتكلمون لغة « تيليجو » ، واقليمهم من أفقر اقاليم الهند . وقد قاد حركة المسرح فيها منذ عشرة اعوام « جمعية مسرح شعب أندرا الهندى » . وليس من شك فى أن هذه الحركة كانت منذ بدايتها شيعوية بحتة . وكانت أهدافها تتسم بطابع النشاط الفنى الذى يستوحى الدعاية . وقد أراد رواد الحركة استخدام الأشكال الشعبية المألوفة والتى يتقبلها

غالبية الشعب من الوجهة الجمالية ، وعلى الاخص الوان الدراما الراقصة التى تعرض فى الهواء الطلق « فيدمى ناتاكام » vidhi natakam ويؤديها ممثلون متجولون يطوفون من قرية الى اخرى ، وحاولوا ان يخلصوها من مضمونها الدينى وان يصفوها ببعض « الرسائل » مثل : مناهضة الاقطاع ، وتمجيد الفلاح ، والاستشهاد السياسى ، وما شابه ذلك . وكان المنتظر من هذه الافكار الثورية الجديدة ان تنفذ الى عقول الجماهير ، فى حين انه كان من الواضح ان هؤلاء يجدون متعتهم فى ملاهيهم التى اعتادوها . وعلى اية حال ، فانه مع خمود الحركة الشيوعية فى الهند ، وعلى الاخص فى أندرا حيث حل بالشيوعيين أبشع الهزائم ، فشل هذا اللون من المسرح ، وأصبح الجمهور اليوم متعلقا مرة ثانية بمسرحياته الراقصة القديمة ، وعاد اليها كما كان فى سابق عهده .



أما « البارسيون » Parsis ، وهم طائفة صغيرة من الهنود لا يكاد يبلغ عدد أفرادها المائة ألف ، يتخذون مركزا لهم مدينة بومباى . بيد ان تفوقهم فى المجال المالى والصناعى للبلاد يتجاوز كل الحدود بالنسبة الى تعدادهم الفعلى . والامر كذلك فيما يتعلق بمساهماتهم العظيمة فى تقدم ونمو المسرح الحديث فى الهند . والبارسيون ( الفرس ) فى الاصل لاجئون دينيون وفدوا الى الهند من بلاد فارس ( ومنها اشتق اسمهم ) ، وهم عبدة النار - « زورواستريون » ، قدموا الى الهند منذ أكثر من ألف سنة ، واتخذوا مأوى لهم بحميم من اضطهاد المسلمين فى بلادهم الأصلية ، فارس . واتخذوا لأنفسهم الأزياء والطبائع الهندية ، بل واستخدموا فى كلامهم اللغة الجوجيرانية ، وكانت اللغة الشائعة فى المبادلات التجارية آنئذ فى تلك الجهات .

وقد احتفظوا منذ البداية بشعورهم بأصلهم الغربى ، ومن ثم فانهم ، عندما قدم البريطانيون ، كانوا أول الهنود الذين تحولوا الى غربيين بالمعنى الصحيح . واستجابوا سريعا ، وبطبيعة الحال ، للنوع الجديد من المسرح الذى جاء به البريطانيون . ويشهد السائح الذى يزور بومباى فى الآونة الحاضرة عرضا يؤديه ممثلون بارسيون أوفر عددا من الممثلين الجوجيرانيين أو الماراثيين الذين يشكلون أكبر الجماعات التى تتكون منها هذه المدينة الخليطة الاجناس . وينقسم المسرح البارسى الى نوعين : مسرحيات تعرض باللغة الجوجيرانية ، ومسرحيات أوروبية أو أمريكية تمثل باللغة الانجليزية ( ومن دلائل

تطبع البارسيين بالشمال الغربية اتقانهم اللغة الانجليزية الى جانب لغتهم الوطنية ) .

ونجد ، بين هذين النمطين من المسرح البارسي ، أن المسرح الجوجيراتي هو الأكثر شعبية ، والأقل تأثيرا على المشاعر . فمسيراته كلها كوميدية على ألوان مختلفة : منها ، على سبيل المثال ، ما يتناول موضوعه زوجين في شهر العسل ، يخطئان السبيل الى غرفتيهما في الفندق . وكثيرا ما تعرض المشاكل الزوجية التي تتغلب فيها المرأة على الرجل ( وهذا موقف مثير للضحك في آسيا كما هو في الغرب ) . وكثيرا ما تقترب الفكاهة من الملهة الخسنة والفودفيل .

وعلى رأس الفرق التي تمثل في بومباي باللغة الانجليزية « اتحاد المسرح » . واذا كان القول بأن هذه الجماعة تشكل جزءا من الحركة البارسية المسرحية ، قولا غير صحيح كل الصحة ، الا ان عددا من ممثليها بارسيون ، وكذا قسما كبيرا من جمهورها والمؤيدين لها . ولا ريب أن روايتها الغربية ، في مفهوم الفن المسرحي ، توثق صلتها بالبارسيين ، أكثر من أية طائفة أخرى .

و « اتحاد المسرح » ، ولا جدال ، أبرع فريق من الممثلين في الهند ، وتضارع عروضه ، في المناسبات الهامة ، من حيث الكيف والاتقان الفني ، المسارح الحديثة في اليابان وأوروبا أو أمريكا . ويقوم على رأس « اتحاد المسرح » الفنان الشاب الموهوب « الكازي » Alkazi الذي تلقى تدريبه في الأكاديمية الملكية للفن الدرامي في لندن ، وفي « دار تنجتون هول » ، وهو اليوم ألمع ممثل ومخرج في الهند كلها ، وفي النطاق الدولي . ويفخر « اتحاد المسرح » بأنه قدم ، خلال السنين التي انقضت منذ نشأته في عام ١٩٥٥ ، والتي تناهز العشر ، عددا من العروض الممتازة . وللفرقة نشاط فني كبير ، وقد قدمت عددا من المسرحيات المتفاوتة الأنواع ، مثل : « الملك أوديب » لسوفوكليس ، و « جريمة قتل في الكاتدرائية » لاليوت ، و « الوريثة » . وشرعت أخيرا في اخراج مسرحيات باللغة الهندية ، كتبها بعض ممثليها الدارسمين وحاز أداء الفرقة المسرحية « الملك أوديب » على تقدير مشرف في مهرجان الدراما القومي في دلهي ( ولم يصرح للمسرحيات التي تستخدم اللغة الانجليزية بأن تشترك في المنافسة الرئيسية ) .

وكان بعض هذه العروض مجرد مسرح دائري . وإن ذلك المزيج الموفق من موهبة التمثيل الأصلية ، والادراك الصحيح لحرفة المسرح ، وتفاهة التكاليف التي يستلزمها العرض الذي يجري في الطابق الثاني



من مبنى عادى تشغله بعض المكاتب ، بسد ساعات العمل ، ويعون فنانيين متطوعين يهبون وقتهم وطاقاتهم ، بمحض ارادتهم ، وكامل حريتهم ، لهذا العمل الفنى ، كل ذلك قد مكن « اتحاد المسرح » من ان يشكل تنظيما ، متوازن المالية ، على الرغم من قلة رواج المسرحيات التى تمثل باللغة الانجليزية . وامكن اخيرا افتتاح مدرسة لفن المسرح ، اشبه شىء « باستوديو الممثل » ، يقوم فيها بعض الاوروبيين والهنود بالتعليم والدراسة . وتنظم الفرقة من وقت لآخر حفلات راقصة وولائم بقصد تنمية مواردها المالية . وقد انشئت شركة لتضمن ، بصفة مؤقتة على الاقل ، تنفيذ برنامج منتظم من العروض المسرحية . وكان للسبل المتدفق القوى من المسرحيات الأوروبية الجيدة ، التى يقدمها « اتحاد المسرح » اثرا نافعا فى الدراما الهندية بوجه عام . واستوردت الفرقة انسب المسرحيات ، والأدوات المسرحية ، والأساليب الفنية . ويقوم الكثير من أعضاء الفرقة بجولات كثيرة نسبيا ، فى بلاد أوروبا وأمريكا ، ويستفيدون كثيرا من التجارب التى يرون بها فى خضم الأساليب الحديثة فى التمثيل وتياراتها . على ان « اتحاد المسرح » فى جوهره مسرح هندى ، يقدمه هنود أمام جمهور من الهنود . وتبدو هذه الحقيقة واضحة اشد الوضوح فى البنين التمثيلى الفنى الذى تتميز به عروضهم ، وميولهم الميلودرامية ، وحركاتهم المبالغ فيها ، وذرواتهم المستطيلة . ورغم ان هذه السمات ليست شائعة تماما فى الغرب فى الوقت الحاضر ، الا ان فيها ألوانا من القوة ، و « الديناميكية » تجعل المسرح أكثر صدقا وأقوى تأثيرا . وتحظى حرارة الأسلوب الذى يتبعه « اتحاد المسرح » بنجاح إقنى الغرب ، شبيه بالنجاح الذى يحظى به مسرحنا الغربى فى الهند .



ومن بين جميع الحركات الوطنية البحتة فى مضمار المسرح الهندى فى الوقت الحاضر ، يبرز مسرح برثفى Prithvi ( وينتسب الى النجم المسرحى بريثفراج ) ويفوق غيره من المسارح بالخبرة والتخصص الحرفى ، يستخدم اللغة الهندية أو الهندوستانية . بيد ان هذه الفرقة تعرض مسرحياتها فى قلة نادرة لسوء الحظ ، ثلاث أو أربع مرات فى السنة ، ولكن عرضها يشكل على الدوام حدثا فى الدرجة الأولى من الأهمية ، ويحظى بنجاح باهر ، من الوجهة الفنية دائما ، وأحيانا من الوجهة المالية . وقد بدأ « بريثفراج » حياته الفنية نجما سينمائيا ، وكان بهذه الصفة من الرواد الأوائل الذين أسهموا فى رفع

المستوى العالمى للقيم الهندى . وكان فى شبابه ممثلا بارعا تعشقه الجماهير ، ولم يزل فى ستينات عمره ، يسيطر على قلوب جمهور كبير من المعجبين بفنه . ويظهر عادة فى دور الأب ، أو الحكم العاقل الرصين ، أو الكهل الطيب اللطيف ، مع بعض الميل الى المأساة .

وثانى نجم فى مسرح بريثفى هن ابن بريثفراج نفسه ، « راج كابور » Raj Kapoor ، وهو الآخر معبود الملايين من عشاق السينما ، من أجل نظراته الرائعة وتمثيله لمشاهد الحب . ويشارك أباه موهبته فى التمثيل ، بيد أن مجاله الذى تخصص فيه هو الكوميديا . وإن احساس كابور المرهف بالمواقف الهزلية يجعل منه . ممثلا من أخف الممثلين الذين يعملون فى الوقت الحاضر وفى كل مكان روحا وأقربهم الى قلوب الجماهير . وقد مزج الأب والابن مواهبهما ، فى عروضهما القليلة التى قدمها معا منذ عام ١٩٤٥ ، وكان يحدث فى بعض الأحيان أن يمثل أحدهما فى حين يقوم الآخر بإدارة المسرح .

ويتمتع الاثنان بمزية الاداء باللغة الهندية ، وهى اللغة القومية التى أصبح تعلمها اجباريا فى جميع مدارس الهند ، الى جانب اللهجة المحلية لكل اقليم ، ويفضل هذه المزية يمس الاثنان بأدائهما قلوب الجماهير فى الهند ، بصورة لا مثيل لها الا فى القليل النادر من المسرحيات القديمة أو الجديدة . وجميع مسرحياتهما مكتوبة من أجطهما ، وهى مسرحيات وإعية ، سهلة الفهم ، تتناول مشاكل وطنية واسعة النطاق . وأكثر مسرحيات بريثفراج حظا من النجاح ، مسرحية « باثان » Pathan ، التى أعيد أحيائها عدة مرات منذ أن عرضت لأول مرة لعشر سنين خلت ، وتحكى قصة صداقة العمر التى كانت تربط بين هندوسى ومسلم فى قرية صغيرة فى أقصى الشمال . وانفصمت عرى هذه الصداقة عند تقسيم الهند بحد أن نالت استقلالها ، وأقيم فى المنطقة الشمالية التى يشكل المسلمون الغالبية من سكانها ، دولة باكمتان الدينية . وفى الدروة المختلطة للمسرحية ، يضحي السلم بولده ليهدى نأثرة المشاغبين المتعطشين للدماء وليحصى صديقه . وقد توصل بريثفراج الى تلخيص الفاجعة كلها التى كانت تزلزل الهند فى ذاك الأوان ، وذلك خلال هاتين الشخصيتين ، شخصيتي كهلين بسيطين لا يعرفان الا المبادئ القديمة التى اعتنقها أسلافهما . وعندما عرضت المسرحية لأول مرة ، كان التوتر القائم بين الهندوس والمسلمين قد انقلب الى أعمال عنف وشغب ، واكتنفعت عمليات نقل السكان الضخمة ( وقد بلغ مجموعهم ثمانية ملايين نسمة )

مصادمات واعتداءات شنيعة . وقد قامت مسرحية « باثان » بدور مهديء وسلمى فى ذلك العهد المضطرب الذى سادت فيه الفوضى وعمت الشائعات ، وانتشرت المخاوف والشكوك ، وأعمال التدمير والانتقام ، وتسببت فى الكثير من المآسى والويلات . وقد زالت اليوم الحاجة الاجتماعية الى مسرحية « باثان » ، وخفت المشاكل التى كانت قائمة بين الهند وباكستان ، واستحال الى ضرب من الحيلة والحذر اللذين يشيعان فى أعقاب الحروب ، بيد أن قيمتها كعمل مسرحى لم تنزل باقية .

وقد انتقل بريثفراج الى مسرحيات أخرى ، تحيط كل منها ببعض اهتمامات الشعب الملحة فى أوانها ، وآخرها ، وقت كتابة هذه السطور ، مسرحية « المال » ، ودور بريثفراج الزوج فيها ، دور الرجل الفقير ، والرجل الفنى ، من أقوى الأدوار فى المسرح الحديث التى تفضح الجشع والفساد وتهاجمهما . وكل موضوعات مسرحيات بريثفى هندية صميعة ، عولجت بأسلوب هندى مميز . ولعل عبقرية الفرقة تكمن فى ذلك التوازن الدقيق الذى تقيمه بين المسرح الأهلى والفن العالى ، الشيء الذى لم يكن له وجود منذ عهد المسرحيات السنسكريتية .

ويعزى معظم فاعلية مسرح بريثفراج الى الاخراج المسرحى ، وأهم ما يتميز به اقتباس الأساليب الفنية السينمائية اقتباسا موفقا . وقد نما المسرح الهندى الحديث ، فى الواقع ، جنباً الى جنب مع نمو صناعة السينما . وتطور بريثفراج فى بدء حياته ، بطبيعة الحال ، ممثلاً سينمائياً . أما كفاءته كممثل حقيقى ، فإنها مثل كفاءة ابنه ، و « دورجاخوت » وغيرهما ، ترجع الى عامل الحظ والصدفة . فلم يكن لبريثفراج بد من معالجة المسرح ، فى أغلب الأحيان مثلما يعانج الفيلم السينمائى ، فيجرب تغييرات عديدة فى المناظر والجو المسرحى ، ويقدم الكثير من المتتابعات الراقصة ، والموسيقى العرضية ، ويزيل من القيود التى تحد المسرحية ذات الفصول الثلاثة . والنظر الواحد ، ما يتناسب مع الطود التى تفرضها خشبة المسرح . وإن المبالغة والإفراط فى استخدام الألوان والحركة ، وعلى الأخص إبراز الأجواء خلال المواقف ، ووصف الأحداث على خشبة المسرح وصفاً تصويرياً حرفياً ودقيقاً ( ولما نسمع عبارة « نسمع قتالاً فى الشوارع » نقولها البطله وهى تطل من نافذة ونخبر النظارة بما يحدث فى الخارج ) ، كل ذلك يزود النظارة الذين اعتادوا مشاهدة الأفلام السينمائية بكل

ما يتوقعونه من الكاميرا ، بالإضافة الى المتعة التي ينالونها برؤيتهم  
ممثلهم المحبوبين بأشخاصهم .

ويتصدى بريثفراج لهذه العلاقة بين المسرح والسينما بأسلوب  
واقعي . فاذا كانت الحرية والتنوع اللذان تتمتع بهما السينما متعة  
لا حد لها يهددان المسرح الحقيقي ، كان لابد من نقل احسن ما في  
تكنيك السينما الى خشبة المسرح . اما بخصوص انخفاض اسعار  
الاماكن في دور السينما ، في مقابل التكاليف الباهظة التي يستلزمها  
العرض المسرحي المنتظم ، فان بريثفراج يقتصد في هذه النفقات  
ما وسعه ذلك . فهو يقدم عروضه في الحفلات الصباحية ( حين يكون  
ايجار المسارح اقل ما يمكن ) ، وفي اكبر المسارح ، كدار الأوبرا في  
بومباي ، حتي يمكن بيع اكبر عدد ممكن من المقاعد بثمن زهيد . ولما  
كانت عروضه مسالة عائلية تنحصر بينه وبين ابنه ، فان الاثنين  
يسهمان عند الضرورة بمجهوداتهما وعملهما دون اى مقابل ، حتى يظل  
رسم الدخول الى المسرح هند أدنى حد ممكن .

وثمة مشكلة أخرى تعترض المسرح الهندي الحديث ، تدور حول كيفية  
خلق تذوق للتمثيل الحي في نفوس الجماهير ، قبل أن تفسد أضواء  
وظلال السينما جاذبية المسرح . وقد خطا بريثفراج خطوات واسعة  
في سبيل حل هذه المشكلة ، وذلك بمداومة عرض مسرحياته ، بمعدل  
مسرحية واحدة كل سنة . وتعرضت مسرحيات بريثفي ذات مرة ،  
رغم نجاحها ، لضائقة مالية شديدة ، مما حمل بريثفراج وابنه الى ان  
يطؤا ، خلال فترة الاستراحة ، في معاشي ودهاليز المسرح ، وهما  
يرتديان ثيابا عادية ، ويحملان طبقا يجمعان فيه تبرعات الحاضرين .  
فاذا! قدرنا أن مدينة بومباي سوف تصبح خلال بضعة سنوات ،  
شبيهة بمدينة برودواي ، يفد اليها الناس من الاقاليم ليشاهدوا  
مسارحها ، فان الفضل في ذلك سوف يرجع في أغلبه الى بريثفراج .  
وسوف تزول عندئذ خطورة السينما على حياة المسرح ، ويتحرر  
المسرح من تهديد السينما بصفة نهائية .

وثمة فرقة من أنشط الفرق التمثيلية في الهند ، ولكنها ، على  
شاكلة مسرح بريثفي ، أو اتحاد مسرح « الكازي » تعمل بمعزل عن  
المسرح الاقليمي ، تلك هي فرقة المسرح القومي الهندي . وكانت في  
بداية أمرها نفرا من الشبان الهواة المتحمسين لفنهم ، كونوا من أنفسهم  
فرقة ، منذ عدة سنوات مضت ، بتشجيع الزعيم الاشتراكي الدائع  
الصيت « كامالا ديفي شاتوبادهييا » ، وضموا مواهبهم ليقدموا عروضاً

فى جميع أنحاء الهند ، فى المسارح ، وفى ساحات الطواحين ، وبين  
الزارعين ، فى شتى المواضيع ، وفى أى نمط يمن لمخيلتهم . وظهروا  
أول ما ظهروا فى المدن ، وكانوا ينفقون ما يحصلون عليه من ربح ، متى  
كان ثمة ربح ، فى تأجير عربّة تنقلهم وأدواتهم الى الأقاليم ،  
ويستخدمونها فوق ذلك كمنصة للتمثيل ، وبذلك يتاح لجميع أفراد  
الشعب الفرحة على أديانهم .

وبسبب الصعوبات اللغوية ، وقلة المسرحيات ، والنقص فى عدد  
الممثلين المدربين ، فإنهم بدأوا يعرض باليهات درامية ، ليست كلاسية  
أو أدبية فى مستوى الرقصات التقليدية التى تنتمى الى « المدارس  
الأربع » ، ومع ذلك فهى ليست غريبة بدرجة النمط الدرامى المجلوب  
من الغرب . وكانت عروضهم ، بنوع ما ، تمثيلات إيمائية ( بانتوميم )  
تصور حكاية ما بأقل عدد ممكن من الالفاظ . أما الموضوعات التى وقع  
عليها اختيارهم فكانت تجرى عادة على مستوى قومى ، وتعالج  
المشاكل الحالية بأسلوب تعاونى مفيد ، دون أن تتسم بالشيوعية أو  
تكون أداة للدعاية الحكومية .

ولقد ساعد أحد عروضهم الرئيسية الناجحة الحكومة فى حملتها  
التي تستهدف « انتاج مزيد من الغذاء » . وهذا العرض باليه يصور  
العمل فى القرية ، ونذالة محتكرى تجارة الأرز فى المدن ، وفاجمة  
المجاعة ، ويؤس الشعب الذى ابتلى بمصائبها ، وأخيرا المحاولات  
المتواترة « لانتاج المزيد من الغذاء » . وثمة باليه آخر من أعمالهم  
الناجحة ، عنوانه « اكتشاف الهند » ، يقدم فى عرض شامل تطور  
الهند وشعبها منذ فجر التاريخ حتى عهد غاندى والاستقلال . ومن  
بين عروض « المسرح القومى الهندى » مسرحيات راقصة قصيرة ، تقوم  
على موضوعات شعبية قديمة - من ذلك قصة « ميرابى » Mirabai  
المغنية الموهوبة التى تأمر القلوب ، حتى فى بلاط المغول ، بأغانيها  
الهندوسية الدينية ، وتغنى فى النهاية قديسة ، وكذلك تمثيل « راس  
ليلا » للأحداث التى تقع فى السماوات ، ورقصات الآلهة .

وللمسرح القومى الهندى فروع فى المدن الكبرى فى الهند .  
وتستغل هذه الفروع كل المواهب التى تقع عليها ، وتنظم جولات فى  
البلاد كلما استطاعت ، وتقدم دائما موضوعات ذات أهمية حقيقية  
للشعب . وكانت هذه الفرق موفقة كل التوفيق فى تشجيع الوحدة  
القومية ، والنهوض بالمسرح الهندى ، بتقديمها برامج ممتازة ، جيدة  
التصميم .

وفي الهند أيضا بضعة مسارح متفرقة ومنعزلة ، تنمو مستقلة عن الحركات المسرحية المنظمة ، وتقال في روعة متفردة ما تسعى الفرق الأخرى الى بلوغه . ولعل مانيبور أحسن مثل لذلك . فهناك ، قام الشعب الذي يتمتع بحساسية مرهقة وإدراك مسرحي كبير ، بعملية نشيطة ومثابرة لتطوير مسرحهم الخاص . وقد اقتبس هذا المسرح في بدايته ، الأفلام الانجليزية والأمريكية التي كانت تعرض من حين لآخر في العاصمة «إيمفال» ، واستفاد من الأحاديث التي كان يرددها أعضاء مسرح كلكتا الناجح الذين كانوا يأتون لزيارة مانيبور . على أنه بفضل الموهبة المسرحية الخاصة التي يمتاز بها أهالي مانيبور ، فاز مسرحهم بنجاح قد يحسده عليه أنماطه الأصلية التي نبع منها . ويبلغ مقدار أهل مانيبور نصف مليون نسمة فقط ، بيد أن الاقليم قد استطاع اعانة وتدعيم أكثر من سبع فرق مسرحية حديثة ، خلاف ثلاثين فرقة قديمة الطراز ، وهي فرق هزلية تجوب البلاد ويطلق عليها اسم « ليلاس » Lilas ، وكذا عدة فرق أوبرا سبق لنا وصفها في الفصل الذي أفردناه للرقص الهندي . وسوف لا ندهش إذا علمنا أن هذا أكبر معدل في العالم في عدد المسارح بنسبة تعداد السكان .

ومسرح « راب محل » Rupmahal ، هو أحسن وأنجح المسارح القائمة بصفة مستديمة في مدينة إيمفال . ودار المسرح جنبية بالطوب ، مربعة الشكل ، وفسيحة الأرجاء ، تفوق في ضخمتها قصر المهرجانات . وقد تكلف بناؤها « لال » ونصف ( ١٥.٠٠٠ روبية - أي حوالي ٣٥٠٠ دولار أمريكي ) ، تنهض في وسط المدينة عند تقاطع شوارع « الدولة » و « طريق السوق » ، الشيء الذي يؤكد أهمية المسرح . ويبرز هذا المبنى المعنى الذي يتضمنه اسم الفرقة « راب محل » ، ومعناه الحرفي « القصر الجميل » ، وقد أطلقه عليه أهالي مانيبور . بيد أن المسرح يبدو في نظر الأجنبي أقل عظمة مما قد يوحي به مظهره الخارجي ، فهو يتسع لثلاثمائة وخمسين متفرجا يجلسون على مقاعد من حديد يعلوه الصدا . أما الصفوف الخمسة الأولى ، وفيها أغلى المقاعد ، فانها مكسوة بنسيج داكن اللون من بطاطين الجيش . وبالإضافة الى ما تملكه الفرقة من مناظر دائمة وصوان للملابس ، كامل المحتويات نسبيًا ( وفيه ثياب تتألق بالذهب والفضة ، ومواد مغزولة أو منسوجة باليد ) ، فانها تحتفظ بغريق من العمال يبلغ عددهم الخمسين ، يشتغلون طول الوقت بأجر ثابت ، ولكنه ضئيل . وإذا حسبنا الأجور التي تدفع للعمال بالدولارات ، فانها تبدو تافهة . على أن المانيبوري الذي ولد في أرض كالغردوس ، يعتبر فيها زوج النعال المستورد من

كلكتا ضربا من البلخ ، يجد هذه الأجور مرتفعة ، ومجالها متسعا .  
فنيجوم الفرقة ، كالمثلين توندون ، وتامبال ، وهما من ممثلات الدرجة  
الأولى ، أو ناباكومار ، الذى يؤدى أدوار الفتى الأول ، يحصلون على  
أجر يعادل حوالى خمسين دولارا فى الشهر . وعمال الكهرباء ( ولا يوجد  
فى الاقليم كله الا محطة واحدة لتوليد الكهرباء ، ومسرح راب محل هو  
عملها الوحيد على ما اعتقد ) وكذا عمال المسرح من الطبقة الدنيا  
يحصلون على أجر يبلغ فى المتوسط حوالى عشرة دولارات فى الشهر .  
أما المرافقون ( البلاسيه ) ، ومن يتسلمون التذاكر من الجمهور ،  
والخدم الذين يحملون الشاى ، وقارعو الناقوس الذى يعلن عن رفع  
الستار ، وأمثال هؤلاء ، فانهم يحصلون على أجور أقل مما ذكرنا . بيد  
أن كل واحد من هؤلاء يستطيع أن يعيش فى راحة وهناء ، وأغلبهم  
يعول زوجات وأبناء وأمهات ، وآباء مسنين .

وتكاد إدارة مسرح راب محل تنحصر فى أيدي مديرها وسكرتيرها  
« نيلمنى سينج » الذى اختار لمسرحه فى عناية كبيرة مجموعة من  
الممثلين والممثلات من ذوى الكفاءة العامة الشاملة . وموهبة المحاكاة  
فى مانيبور ( والهنود يشيرون الى أهالى مانيبور عادة بقولهم : « بابانيو  
الهند » ) لا قيمة لها . ويعتبر أهالى مانيبور أن أى إنسان ، على وجه  
التقريب ، يستطيع أن يمثل بصورة ما . بيد أن كل الفنانين يجب  
عليهم ، حسب الأسلوب الهندى الصحيح ، أن يفنوا ويرقصوا .  
ومسرح « راب محل » هو بالأجمال مجتمع غريب يضم أشخاصا  
موهوبين لطاف السمائل . وحياة كل منهم قصة كاملة . ولسوف  
تكون قصصهم هذه فى يوم من الأيام مسرحيات ممتعة وطريفة ، اذا  
عولجت بمعايير الزمن والمسافة .

ومن أمثلة هؤلاء « طوندون » Tondon الملع ممثلات مانيبورى .  
وقد عرضت مفاتها الفرقة ومستقبل المسرح فى مانيبور ذات مرة  
للخطر . وتبدو حياة « طوندون » من بعض الوجوه قصة خيالية  
قديمة ، وتحكى من وجه آخر فصلا هاما فى تاريخ نمو المسرح فى هذه  
المنطقة من الهند . فقد نهض المسرح الحديث فى مانيبور فى فترة  
يسودها اضطراب سياسى وانهايار اقتصادى شامل . وقد جذبت  
الحرب الأجانب الى داخل البلاد ، وتفاقم اليابانيون فى الاقليم ، فى  
حربهم الآسيوية حتى بلغوا مدينة ايمفال ، وتلا ذلك فوز الهند  
باستقلالها ، ثم تجزؤها ، واندماج الامارات فى الاتحاد الهندى .  
وبلعت أنباء هذه الأحداث كلها أهالى مانيبور ، ونبت فى عقولهم وعى  
وادراك ، وهم الذين عاشوا من قبل فى عزلة حقيقية . ونما فى نفوس

الشعب وعى اجتماعى وجد متنفسا له فى المسرح . وسرعان ما أصبحت خشبة المسرح فى مانيبور منبرا رنانا ، ارتفعت من ذروته فى صدق وشجاعة صيحات الاحتجاج ضد المهرجا الاقطاعى وحكمه الفاشم . وكانت الانتقادات التى تتضمنها المسرحيات المختلفة تصدر أحيانا بصورة مباشرة ، وتتبدى أحيانا أخرى خلال نظائر تاريخية ، ولكن لدعائها كانت جليلة واضحة ، وراحت تطرق آذان المهرجا نفسه . واقتنعه مستشاروه انه ربما استطاع تملق الفرقة بوضع عروضها تحت رعايته حتى تكف عن حملاتها العدائية . على أن مسرح « راب محل » قد استمر على الرغم من الرعاية السامية التى شمله بها المهرجا ، فى حملاته كما كان شأنه من قبل ، وانما فى غير صراحة كافية لاثامه بالعيب فى ذات الأمير ، أو فى تخصيص صريح يعرضه لدعوى قذف ، ولا فى طابع ثورى يصمه بالشيوعية ومن ثم يكون محلا للمقاب . ويروى أن المهرجا كان فى بداية احتكاكه بالمسرح الحديث قد اهتم بصفة خاصة بالنجمة الحسناء طوندون . وترددت الشائعات انه قد عقد العزم على أن يتمتع النفس بمفاتنها ، وبذلك يحرم الفرقة من نجمتها ، ومصدر جاذبيتها ، وتنتهى مشكلة المسرح .

وكانت خطته فى تنفيذ مآربه هذا أن يختطف النجمة : ومن ثم طوق رجال الشرطة المسرح . وعندما غادرت طوندون المسرح من باب المنصة ، قبض عليها الشرطة ودفعوها قسرا فى داخل إحدى عربات المهرجا ، التى أسرع بها فى الطريق الى بيوت المهرجا الخاصة . وكان فى عزمه أن يعقد عليها ، ويجعل منها زوجته السابعة . وأعلن أهالى مانيبور عن سخطهم لهذه الخدمة ، ولسلوك المهرجا الذى يتسم بالفجور . ومع ذلك كانت شكواهم الرئيسية أنهم قد حرّموا من نجمتهم المحبوبة . ولما كانوا غير قادرين على القيام بثورة ، فانهم طفقوا يسجلون شعورهم بوسائل التهكم والسخرية . وكلما تنقل المهرجا لأداء مهامه الرسمية ، استقبلته الضحكات الهازئة ، والنظرات الغاضبة ، وعبارات القدر والتعير ، فى هدوء ، وانما فى ثبات واصرار . وكلما اجتاز بعربته شوارع البلدة ، ارتفعت فى الجو صرخات حادة تقول : « وهكذا يتزوج صاحب الجلالة ممثلة » . وما الى ذلك من الصيحات المهينة التى تنطلق من حناجر مجهولة ، من بعض الواقفين الذين لا يمكن تمييزهم من سواهم ، وعادت طوندون فى النهاية الى المسرح حتى لا تتفاقم الأزمة ، ورجعت الى مزاوله مهنتها وقد زاد عدد المعجبين بها ، ولم يزل أهالى مانيبور حتى اليوم يسمونها ، فى دعابة لطيفة : « المهاراتى لمدة شهرين » .



ويتضمن المسرح الحديث فى مانيبور ، كما فى غيرها من ربوع الهند وآسيا ، النمطين من المسرحيات : الاجتماعى والتاريخى . ومواقف العقدة فى النمطين متماثلة . فثمة رجال فقراء يتزوجون فتيات جميلات ثريات ، ورجال أغنياء يقسون فى معاملة الفقراء ، والأبطال يرفلون ويتعاطفون ، فى حين يقدم النسوة آيات الاخلاص الأبدى . ومعظم مسرحيات « راب محل » التى يؤلفها كتاب الفرقة الستة تجرى على هذا النوال . وتعرض كل مسرحية ثلاث أو أربع ليلال على الأقل . والمسرحية الناجحة هى التى تعرض عشر مرات أو أكثر . ويدخل فى هذا الحساب العروض التى يعاد فيها اخراج المسرحية ، لأن عرض المسرحية الواحدة لا يجرى لزما فى ليلال متتالية . ومن أحدث المسرحيات الشعبية الناجحة ، مسرحية « لونام » Lownam (المشكوك فيها) ، وقد أعيد أحيائها عددا كبيرا من المرات حتى لتعتبر بذلك من المسرحيات الخالدة . وقصتها بسيطة ، فى خطوطها المريضة . ثمة غنى فقير ولكنه نبيل ، واسمه « نوبو » ، يتزوج فتاة حسنة فقيرة اسمها « مانى » . وتثور عدة عقبات قبل أن تتم هذه الزيجة ، إذ تؤخذ الفتاة لتتزوج جابى الضرائب فى البلدة ، ويحرم عليها أن تعود لرؤية « نوبو » ، ثم تسجن فى دار بعيدة ، وتنزل بها مصائب أخرى . ويرتاب « نوبو » ، بفعل الوحدة واليأس فى صدق حبها له ، ومن ثم يقدم على تدخين الحشيش حتى يخفف أحزانه ، وينسى أشجانه . وتلتقى به « مانى » فى النهاية ، ولم يزل غسیر واثق من اخلاصها . ويحدث أخيرا ، حين تزف اليه ، أن تطعن جابى الضرائب بسكين ، عن غير عمد ، وتقدم للمحاكمة حيث تنكشف حقيقة الموقف ، وتظهر براءتها فيخلى سبيلها . والآن وقد وثق « نوبو » من صدق حبها ، فانه يتزوجها فرحا هائلا .

ولكل كاتب مسرحى فى مانيبور أسلوبه الخاص فى معالجة المسرحية . فهناك عضو ناشط من أعضاء المؤتمر الهندى ، يكتب مسرحيات تدور حول حياته الخاصة ، يعرض فيها تاريخ ومبادئ الحزب . وثمة كاتب آخر يعتقد أن الدراما فيها ضياع لوقت الانسان ، ولذلك يجب على الممثلين أن يقوموا ، وهم يؤدون ، بمزاولة حرف نافعة كعمل السلال ، والحياسة ، وطحن الأرز ، وصنع النمال ، وما الى ذلك . أما « جيتشانندرا سينج » Gitchandra Singh فيتميز فى مانيبور بأنه قرأ مؤلفات أبسن وشو ، فهو يرى المسرح ميدانا للمشاكل والشكاوى . بيد أنه يقتصر فى كتابته على موضوع واحد ، ذلك هو مكان المرأة فى المجتمع ، وعلى أسلوب واحد ، هو الكوميديا .

وبالاجمال ، فان المسرحيات التاريخية هي أكثر المسرحيات شعبية في مانيبور . والمسرحية المفضلة في مانيبور ، في كل الأزمنة ، هي القصة التاريخية «خامبا وثوبى» Khumba and Thoibi التي تقوم على حدث حقيقى جرى منذ ٥٠٠ عام . وفي هذه القصة نشهد عاشقين : صيدا فقيرا ، وأميرة جميلة ، يتزوجان في النهاية بعد أن يكونا قد تكبدا من المحن مايفوق كل الذى عاناه «ماني وثوبو» . وتستغرق هذه المسرحية ، عندما تعرض على خشبة المسرح ، أربع ليال ، وتستغرق كل حلقة في حياة العاشقين العاطفية المثيرة حفلة مسائية كاملة .

ويتجلى في مسرح مانيبورى ، وكذا في المسرح القومى الهندى ، ومسرح بريثفى ، وفي مسرح الاتحاد بصفة خاصة ، بوضوح أكثر مما في غيرها من الفرق المسرحية في الهند ، ظاهرة غريبة تنتشر سريعا في الهند : ذلك أن الفنان الهاوى يتحول الى محترف . فرواد حركات المسرح الحديث المتحمسون في الهند ، كانوا الى خمس عشرة سنة مضت مجرد هواة الفن ، قليلي الخبرة والمعرفة به . ولم يكن لدى العاملين بالحقل المسرحى اية خبرة ، ولم يكن ثمة خبير او فنان قدير يترسم غير خطاه ويتخذون اماليه ، ولم يكن لديهم اية هيئة نظامية تضم اشخاصا مدربين ، على عكس الحال في أمريكا ، حيث كان عندنا ، لعدة أجيال خلت ، هيئة من المحترفين الذين يراولون معلمهم بالنظام ، فمنهم فنانون ، وأرباب حرف ، ورجال أعمال يستوعبون المحصول السنوى من أعمال المواهب الجديدة التي تطرق المسرح . وكان الفنان من الطراز القديم أمثال «بال جاندهارفا» Bal Gandharva المنتمى الى المسرح المهراشترى ، و «سندارى» Sundari من جوجيرات ، يعملون في بيئة جاهلة قمينة بأن تضر بمكانتهم ، وتنتقص من سمعتهم . وكان كل ما يؤديه الفنان عملا مرتجلا ، تجريبيا ، وقتيا ، وارتياديا .

وقد استطاعت الفرق الحديثة ، بشكل ما ، أن تكافح هذه البدايات المشوشة ، وشرع الرواد يعملون أنصار المسرح الجدد . وخطا المسرح خطوة واسعة منذ أن كان «ك. م. مونشى» K.M. Munshi يتولى تدريب زملائه على الأداء في مسرحياته ، الى أن تأسست مدرسة «الكازى» Alkazi أى المسرح المركزى في الهند «بهاراتيا ناتيا» Sansh «Bharatiya Natya Sangh» وهو من توابع منظمة اليونسكو ، وله اثنا عشر فرعا ، تنتشر في جميع أنحاء البلاد ، وتضم مائتى فرقة مسرحية ، وأكاديمية للدراسات المسرحية في بومباي . وأن خمسية النشاط الدرامى التي لم تزل تتصف بالهواية في كثير من الوجوه ،

خميرة محببة غير عادية . وعندما أعلنت «سانجيت ناتاكا أكاديمي» Sangeet Nataka Akademi عن مهرجانيها المسرحي، وردا إليها ٧٤١ نصا مسرحيا ، أخرج منها في دلهي واحدة وعشرون مسرحية ، بمنظر وملابس واضاءة كاملة ، وممثلين متخصصين . وهناك في الوقت الحاضر مخرجون يعرفون مايلزمهم ؛ وكيف يخلقون العمل الفني ، ومصممون في مقدورهم أن يرسموا ما يريدون رسمه بكل دقة ، فلا يدهشون ولا يشعرون بخيبة الأمل حين يشهدون عملهم وقد تحقق على خشبة المسرح الحقيقي . وهناك ممثلون أخطأوا كثيرا ، وخبروا ألوانا من التوفيق ، واكتشفوا العديد من عناصر المسرح المتع البهيج ، حتى لقد شاع في الفريق لون من الكفاءة المتينة . وتطور الميل الطبيعي الوجداني نحو المسرح الى معرفة صادقة أكيدة بفنونه . وكلما يشهد الإنسان اليوم عرضا مسرحيا ، يتذكر في شيء من الرثاء التجارب الأولى عندما كان المشاهد يشغق على الممثلين ، وينتحل الأعصار لميوب الإخراج . هذه الظاهرة الطبية ، ظاهرة التحسن والارتقاء ، قد أخذت في الانتشار في جميع أنحاء الهند .

وتاريخ الدراما في الهند تاريخ مضطرب ، فقد انهارت بعد أن ارتفعت الى اللروة . والدراما الحاضرة تحاول أن تسد ما تدين به لتقاليدها الخاصة . وبدأ ذلك العهد القديم العظيم ، عهد الدراما الهندوسية يسترد مكانته بعد غيبة طويلة ، مع حركة احياء الدراسات السنسكريتية التي تنشط كثيرا في الوقت الحاضر في كل بلاد الهند ، والعودة الى القيم السالفة التي بدأت الهند الحديثة تشعر بها في عمق وحنين ، منذ أن استقلت عن بريطانيا .

وقد افتتح مهرجان الدراما بمسرحية «ساكونتالا» باللغة السنسكريتية واقتبست روايت أخرى للسينبا . وتجري اليوم حركة عريضة لرفع « كاليدياسا » الى «الكانة الجديرة » ب« بطل وطني » بعد وفاته ، واقامة نصب تذكاري تكريما لشخصه ، واتخاذ يوم ميلاده عيدا قوميا . وراحت الصحف تنشر الكثير من البطل الذي يدور حول هذه الحركة الفكرية المضطربة التي تتناول العصر الذهبي للدراما الهندية ، وتكتب في مشروع اقامة مسرح قومي يحمل اسم « كاليدياسا » . وليس هذا كل شيء . ذلك أن عهد الاستعمار كان له هو الآخر أهميته ، فقد مدت بذور الدراما الحديثة التي نثرها جنورا عميقة في تربة الجمال الفني الهندي الخصيبة . لقد بزغ نجم السينما في الغرب بمسد أن ثبتت الحاجة الى المسرح الحي في عقيدة الناس ، بزمن طويل . بيد أن المسرح والسينما في الهند ، كانا أشبه شيء بطفلين مضطربين ؛ تجمعهما

قراءة بعيدة ، قد شبا وتربيا تحت سقف واحد . وأخيرا آن اوان التحول ، وتوطدت دعائم المسرح ، وبدأ الفنان الهاوى يتحول الى محترف . وأدركتنا فعلا المرحلة التالية : ذلك أن الفنان المحترف قد بدأ يصنع لفنانين محترفين جددا . وسوف نعرف الشكل النهائي الذى ستتخلده المسرحية الهندية فى الوقت الحاضر ، وذلك فى غضون السنوات العشر المقبلة التى سيمتنع فيها انهيار الأسس والمنشآت التى توطدت دعائمها زمنا طويلا ، أو انقلاب الميول والاتجاهات الحالية . وسوف يكون هذا المسرح ، بطبيعة الحال ، شيئا يتمنى مع خطوط الدراما الغربية من حيث المؤثرات المسرحية ، والمضمون الدهنى ، والتخطيط الخارجى ، ولكنه سوف يكون بالتأكيد مسرحا هندية فى جوه ، وتأثيراته ، وفى ابعاده ، وعملياته الفكرية ، وسوف يكون امتدادا لذلك الرباط الطويل الذى يتصل بالماضى مع ادراك رائع للرقص والموسيقى والاسلوب . ولا ريب أنه سيكون مسرحا جيدا .

## ٢ سيلان

### الرفقن

سيلان جزيرة صغيرة تقدر مساحتها بحوالى ٢٥٠٠٠ ميل مربع ، ويبلغ عدد سكانها ما يقرب من عدد سكان مدينة نيويورك ، وتبدو فى موقعها الجغرافى أشبه شئ بدلاية معلقة من الطرف الجنوبى لشبه جزيرة الهند . ويطلق الناس على سيلان ، فى شئ من الاعزاز عبارة « لؤلؤة المحيط الهندى » بسبب شكلها الذى يشبه الجوهرة . وهذا الاسم يوعز ببعض السمات التى تجعل من هذه الجزيرة بقعة من أشد البقاع السياحية فى العالم جاذبية فى الوقت الحاضر . وتتمتع الجزيرة بمناخ جميل . فالجبال الوسطى الباردة ، تكمل شاطئ البحر الناضر الدفىء ، وآلاف الشواطئ الرملية الممتدة على الساحل تزخر بأشجار النخيل والفاكهة وتبدي للعيان فى منظر طبيعى استوائى حقيقى .

ولم يكن تاريخها على مثل هذا الجمال الشاعرى . فلسيلان سمة مريبة فى علاقتها مع القرب ، اذ كانت مستعمرة ثلاث مرات ، فخضعت فى البداية للبرتغاليين ، ثم للهولنديين ، وأخيرا للبريطانيين .

ولم يكن الغرب وحده هو الذى مارس الضمط على سيلان ، فقد كانت حضارة الهند العظيمة فى الشمال عاملا باتا وفعالا ، غير هدام ، فى تاريخ سيلان ، فدمغ الجزيرة بالطابع الهندى ، الأمر الذى سجلته الرامابانا تسجيلا خالدا لايعفى أثره ، اذ حكى قصة راما وجيوشه التى طاردت رافانا حتى سيلان ، أو « لاتكا » كما كان يسميها « السنهاليون » ( وهم أهالى سيلان وسكانها الأصليون ، ويشكلون أغلبية سكان الجزيرة . وفى سيلان عدد كبير من الهنود والمسلمين ، ومن سكان المدن الذين ينحدرون من أصل هولندى ، ويعتبرون من

أهالى سيلان ، ولو أنهم ليسوا من السنهاليين الذين هم أهالى سيلان الوطنيين الحقيقيين ) واستمر الطابع الهندى فى تأثيره على الجزيرة بفضل دعاة البوذية الذين تقاطروا إليها فى موجات متتالية منذ بضعة قرون قبل ميلاد المسيح حتى بضعة قرون بعد الميلاد . وقد أرسل ملك الهند البوذى الكبير « أسوكا » Asoka ابنه « ماهيندا » Mahinda الى سيلان كأول رسول من رسل هذه الديانة الجديدة . وانتقلت فتره وفد الى الجزيرة بعدها ملوك « تاميل » المحاربون البواسل قادمين من جنوب الهند ، وطفقوا يعتدون على مراكز الديانة البوذية فى محاولة فاشلة لإقامة الحكم الهندوسى ، ونشر الديانة الهندوسية فى الجزيرة .

وتعتبر سيلان من الوجهة الثقافية ، امتدادا للهند ، وتعتبر حضارتها متفرعة من الحضارة الهندية فى أغلب عناصرها . ويشبه أهل الجزيرة الهنود فى مظهرهم وملبسهم ، وفى طابعهم ومآكلهم . أما موسيقاهم فانها مدينة للهند بقسم كبير من كيانها ( على الرغم من المحاولات التى يقوم بها بعض الأهالى الذين يفيضون الأجانب ، فى سبيل إعادة بناء الحانهم السنهالية القديمة التى نسوها ) . وهناك اليوم مجموعات كثيرة من السكان الذين يشبهون الهنود شبها شديدا ، ويشكلون عقبة كؤود للحكومة التى تريد أن تكون سيلان للسنهاليين . ومعظم الهنود المقيمين اليوم فى سيلان من « التاميليين » من منطقة مدراس ، كان البريطانيون قد جلبوهم فى بداية الأمر ليعملوا بالسخرة فى مزارع الشاي ، فقد كان السنهاليون متراخين . ولم يزل هؤلاء الهنود متمسكين بعاداتهم بطبيعة الحال . ونظرا لكثرة عددهم فان لهم تأثيرا لا يستهان به على الفكر والطبائع والسياسة المحلية فى الجزيرة . ومع ذلك فقد استطاعت سيلان أن تحتفظ لنفسها بشخصية مستقلة لاريد فيها ، تتجلى فى مزاج أهلها ، وفى دماء أخلاقهم وحلاوة شمائلهم ، وفى فنون الرقص والدراما الكثيرة المتشعبة . ولقد احتفظت الجزيرة بدرجة مدهشة من الروسوخ والرصانة الثقافية .

ويشهد رقص الشيطان وما يلازمه من شعيرة طرد الأرواح ، أكثر من أى وسيلة تعبيرية أخرى ، على بأس سيلان القديمة . ورقصة الشيطان وطنية تلى فكرتها وفى تنفيذها ، وهى غير معروفة فى الهند ولا فى أى مكان آخر بالنسبة لمنطقها المحلى المتميز ، وتمثل على هذا النوال ، وباعتبارها فنا لم يزل حيا ويمارس بكثرة وحيوية ، تقليدا من أقدم التقاليد التى كان يتبعها سكان سيلان فى فجر تاريخها .

وسيلان اليوم بوذية ، كما كانت خلال ألفى سنة مضت . وتقوم الديانة البوذية المتبعة فى سيلان على مذهب « هينايانا » Hinayana

أو « مركبة الخلاص الصغيرة » ، وهي أشد تدقيقاً وصرامة من المذهب البوذي الآخر « ماهايانا » Mahayana « مركبة الخلاص الكبيرة » وهو المتبع في الصين واليابان . والبوذية تناوئء في أحكامها الشياطين ، وعلى الأخص في التعاليم الأصلية لمذهب « هينايانا » . ومن التعاليم الرئيسية التي قال بها المولى « بوذا » أن الإنسان أعلى شأنًا من الآلهة ومن الشياطين ، طالما أنه يستطيع ، بفضل الديانة البوذية ، التحكم في مصيره ، ويستطيع ، حين ترتفع جدارته وأهليته بفضل ما يأتيه من طيب الأعمال ، أن يضمن ارتقاءه الى أعلى المراتب الروحية . على أنه في الوقت الذي دخلت فيه البوذية جزيرة سيلان ، كان يعيش فيها شعب له عقائده الخاصة ، يؤمن بوجود تدرج في قوى الشر المجسدة في الإنسان . وتفسر لهم هذه العقائد العلة في المرض والأحزان التي تحل بالعالم . وكان السنهاليون الأولون يعتقدون أن هذه الآلام والأحزان يمكن تخفيفها وعلاجها بوسائل طقسية معينة ، ولم يقبلوا أن يبدلوا بشياطينهم ذلك البرهان الهادئ الذي يقدمه الدين الجديد السامي ، ومن ثم تعايشت العقيدتان جنباً الى جنب في وئام دون نزاع أو صدام .

ويكاد كل سنهالي حقيقي أن يكون بوذياً ورعاً ، وإنما يكمن في عقله الباطن مخاوفه وخرافاته الأتلية التي سبقت العقيدة البوذية . وتبجلى أوضح تعبيراتهم لقي رقص الشيطان الذي لم يزل شائعاً حتى اليوم بين أفراد الشعب كما كان في سالف الزمان . وتنظم رقصة الشيطان كلما أصاب المرض أو الجنون انساناً ، أو كانت امرأة حاملاً ، أو حطت المصائب بأسرة ، أو كلما دعت الحاجة عموماً الى التماس الحظ السعيد . ويبدو ، لسبب ما ، أن النساء تستبد بهن الحاجة الى الرقي وطرد الشياطين أكثر من الرجال ، وكلما تقدم بهن العمر ازدادت رغبتهن في رقص الشيطان . ويقال أن بعض النسوة يشعرن أحياناً بأعراض المرض لا لشيء الا لكي تتاح لهن الفرصة للرقص مع بعض راقصى الشيطان ، من الشبان الوسام .

أما الراقصون أنفسهم فانهم ينتمون الى طائفة خاصة من احط الطوائف ، ويكسبون عيشهم بإداء هذه الرقصات فقط . ويجرى عرض رقصة الشيطان عادة في موضع يقع خارج المنزل الذي يقيم فيه الشخص المكروب ، على الطريق أو في حديقة ، اذا كان ثرياً ويمتلك بعض الأرض ، ويؤدى في ضوء القمر وتحت أشجار جوز الهند ، وتقام له خلفية من المشاعل الواهجة التي تزيد من اضاءة المكان . ويجرى العرض أمام هياكل مقامة خصيصاً لهذا الغرض ، قبالة منصة مؤقتة يرقد فوقها الشخص العليل .

وأعظم راقصى الشيطان في الوقت الحاضر هو « هينيجامايا » Henegamaya وهو شيخ يناهز الخامسة والسبعين ، ويعيش في قرية على بعد ميلين من « جال » على طول الطرف الجنوبي لجزيرة سيلان ، ويعاونه أولاده وأحفاده في عروضه . وقد أصبح أصغرأحفاده ويبلغ الثانية عشرة ، نجما يجذب اليه الأنظار ، وتنهل عليه العروض ، بسبب براعته في الرقص ، ووثباته الهائلة ، ودوراته السريعة ، التي تتحدى الجاذبية الأرضية ، والشعور العام الطبيعي بالتوازن الذي يحد حركة الجسم البشرى . والأسرة على استعداد لاداء أسرع وأبرع فقرات رقصة الشيطان في مقابل مائة روبية « حوالى خمسة وعشرين دولارا » دون إقامة الشعائر الطويلة ، ودون حاجة الى وجود عليل . ومع ذلك فان مثل هذا العرض السياحى له هو الآخر قدسيته ، ولابد أن يجرى أمام الهيكل المناسب . ولا يتحقق الأثر الذي يولده رقص الشيطان في نفس الانسان الا اذا جرى في نطاق المناظر الأصلية ، في وجود الشخص المتوجع ، والقرويون مزدحمون حول المكان ، وقد اتسعت عيونهم دهشا . عندئذ يستطيع المتفرج أن يفعل مع أشد حركات الرقصة ثورة وجوحا ، ويجب أن تبدأ كل رقصات الشيطان التي تعرض عرضا صحيحا في المساء وتستمر طول الليل حتى مطلع الفجر حين يتم التطهير النهائى من رجس الشيطان ، ويكون من المسلم به أن المريض قد شفى . وهذا الأمر يجهد المتفرج الأجنبى نوحا ما ، وهو الذى اعتاد مشاهدة المسرح بعد تناول عشاء مبكر ، ثم الأوبة الى داره قبل منتصف الليل . بيد أن المرض يستحق أن يبقى الانسان من أجله متيقظا حتى يعانى قضاء الليل في مشاهدة رقصة الشيطان . ولما كان السنهالبيون متادين في افراط ، فان المتفرج الأجنبى سوف يقدم له مقعد مريح يوضح في مكان الشرف ، ويعطى بالتأكيد فراشا ينام عليه اذا شعر بالحالة الى الهجوع .

وثمة قدر هائل من الشعائر يصاحب العرض الكامل لرقص الشيطان . وهناك العديد من الكتب المحررة بالالمانية والانجليزية في علوم الجن وقنون السحر في سيلان ، قد افاضت وأبدعت في تسجيل وشرح التفاصيل والمعانى الانتولوجية القائمة وراء هذه الممارسات الغريبة التي نعتبرها من أعمال السحر . ولعل أعظم المراجع وأفيدها لمن يزور سيلان أو يدرس شئونها ويرغب في تعمق هذا الموضوع كما يتعمق كل ما يتصل بفنون سيلان المسرحية ، هو كتاب دكتور ا.ر. ساراتشاندرا Dr. E.R. Sarathchandra النفس : « المسرح الشعبى السنهالى » ، وقد أصدرته منذ عامين جامعة سيلان في « بيردنيا » .



ويخضع عرض رقص الشيطان بإيجاز للخطة الآتية . فالتفاصيل الخاصة بكل رقصة شيطان تختلف باختلاف الفرق التي تؤديها ، بيد أن الفكرة العامة ، والأصول القاعدية تتشابه فيها كلها . وينبأ العرض بقدر هائل من الاستعدادات ، فلا بد من جمع كميات من أوراق النخيل الصفراء الباهتة الجديدة ، وتنسج على نماذج مختلفة . أما الهيكل الرئيسى الذى يقام على أحد أطراف الساحة ، فإن له حوائط من جذوع وسيقان الأشجار الملقوفة والمجدولة ، ويحف به طنف على ارتفاع صدر الإنسان يتكون من هياكل أخرى تبنى من أنسجة من أوراق الأشجار والأزهار على أشكال ورسوم متنوعة . ومن السقف الذى يصنع من حصائر السعف ، تتدلى شرائح من أوراق ناعمة مرنة ترفرف عند هبوب النسيم ، وترتعد بشدة عندما يندفع الراقصون داخل الهيكل ويرتطمون بجنباذه . وفى كل أنحاء الهيكل ، تتدلى من السقف والحوائط أزهار النخيل والبلالاب التى تبدو كحزم باهتة من البلور الفجأة . وهناك قدر كبير من الأشياء المتنوعة التى لاغنى عنها لأى عرض من عروض رقص الشيطان - من ذلك سلال من السعف ، تخاط فيها زهور صناعية تحاكي الأصل تماما ( ويجب أن تمسك سلة من هذه السلال فوق رأس الشخص كلما حلت فى بدنه الأرواح الشريرة ) ، ونهض من فراش المرض وأصر على الرقص ) ، وضافات طويلة من خيوط مقطعة من الخوص ، تضم بعضها إلى بعض على هيئة حزم ، وتبدل كالشعر على ظهور الراقصين واكتافهم ، وعدد كبير من أشياء مصنوعة من لب جذع شجر الموز ، التى ينحت فيصير أشكالا تشبه المرايا اليدوية ، والأمشاط ، والعقود ، والأساور ، وعجلات الغزل ، وآلات الندف . وثمة أيضا سهم طويل وممشوق يقوم بدور هام ، كالعصا السحرية فى السيطرة على الشياطين ، وحشم على الكشف عن أشخاصهم رغم اختفائهم عن الأنظار ، يلتوى طرفه ويربط فى خصائل مخزومة غريبة الشكل . وفى أحد الأركان كومة من أشياء على شكل السيجار الضخم : تلك هى مشامل من أوراق أشجار مجففة توقد وتفرز فى شبك الهيكل ، وكلما احترق واحد منها لاخره استبدل به غيره من الكومة . ويتناول الراقصون هذه المشامل ، من وقت لآخر ، ويؤدون بها رقصة النار ، ثم يلقونها بعيدا . ومن حين إلى آخر ، يحضر أحدهم من داخل الدار صحيفة فيها نحم متاجم ، يستخدم لإعادة إيقاد المشامل التى يطفئها الريح التى بشرها الراقصون وهم يدورون حول أنفسهم ، أو لاشمال قطع بخور الملبد اللذكية الرائحة التى تلقى عليها ، أو يستخدمها غالبا الراقصون والمتفرجون لاشمال سجائرهم ، خلال فترات الاستراحة ، بعد كل رقصة مجعدة .

والهياكل المقامة من السعف ، يكرس كل منها لشیطان معين بالاسم ويقوم كبير الراقصين الذين يطردون الشياطين بتمثيل شخصية «فيساموني» Vesamuni ملك الشياطين كلهم ، والوحيد الذى ابقى مقدوره أن يسيطر عليهم اذا علا صخبهم واشتد ضجيجهم خلال العرض . والشياطين الذين يسببون العلال والأمراض كثيرون ، ويتندرجون فى نوعهم من ارواح خبيثة وبسيطة تقيم فى بعض الاشجار أو الأحجار أو الأنهار ، الى شياطين تسبب بعض الوعكات واللال : كالصفراء ، والتزيف ، والعمى ، والخرس ، والعرج ، واصابات البرد ( وتنتج الأخيرة من شيطان يأتى مع الريح ) .

وثمة مجموعة كاملة من الظواهر الغامضة التى تتصل بالعين الحسود أو لسان السوء ، أو الأفكار الشريرة . واعراض هذه الظواهر هى الاعماء ، والجنون ، ونوبات الهستيريا ، وبوجه عام كل تصرف شاذ . ومن بين أسباب هذه الظواهر : « الفرة من سعادة الآخرين » و « عبارات الحسد » .

ولما كانت رقصة الشيطان تقام من أجل شخص بعينه يعانى مرضا ظاهرا وواضحا ، فليس ثمة حاجة لتمثيل جميع الشياطين فى وقت واحد ، ويكفى اقامة أربعة أو خمسة هياكل استعدادا لجميع الاحتمالات والطوارئ . وتتخلص الفكرة فى جذب الشيطان ، خلال عملية الاسترضاء ، الى الساحة ، وادخاله فى جسم الطيل ، ثم تهديده وتملقه ، ثم ازعاجه واغاظته وتعذيبه ، أو التوصل اليه ورشوته بالمعاطيا حتى يعد بالرحيل .

والرقص هو الطعم الرئيسى لاجتذاب الشياطين ، اما الراقصون ، وكلهم من الرجال ، فانهم يلبسون ثيابا تضى عليهم مظهر النساء لزيادة قوة جاذبيتهم ، ويقطون رؤوسهم باحكام بقطعة من قماش احمر يتدلى منها ضفائر من السعف تشبه شعر النساء الطويل ، ويرتدون على صدورهم قطعة قماش صغيرة وكأنها غطاء للنفود ، ونقبة طويلة تغطى سيقانهم وتحجب الأجراس الضخمة التى تثبت على سمانة الرجل وتجلجل بصوت أجش كلما تحرك الراقص . وهذه السمة النسوية الغريبة قد تدل ، على حد قول بعض الثقاة ، على أن الرقصة كانت فى اصلها من شعائر الاخصاب ، أو على أنها قد نبعت فقط من ظاهرة ان اغلبية المرضى من النساء ، فهى تلائم الاناث وامراضهن . وبعد أن يكشف الشياطين عن اشخاصهم ، يظهر الراقصون مرة أخرى فى صورة الرجال ، وقد خلعوا عنهم غطاء الصدر والشعور المصنوعة من جريد

النخل . وفى أثناء العرض كله ، يجلس قارعو الطبول من الرجال ، وهم وراء الصدور ، وشعورهم قد ربطت فى عقد بسيطة خلف ظهورهم على النمط السنهالى القديم ، أو يقفون عند أحد اطراف الساحة بالقرب من فريق من المرتلين .

والرقص الحقيقى يتفجر فى لحظات متفرقة ، وفى غضون فقرات اخرى من الأداء المرحى أو الطقسى ، الشيء الذى سوف نشرحه فى الفصل الخاص بالدراما فى سيلان . وتجرى اشد فقرات الرقص تأثيرا فى النفوس عندما تشتعل النار خلال عملية طرد الشياطين . ويبدأ ذلك بإلقاء قطعة مستطيلة من القماش فوق سطح الهيكل . ثم يتناول الراقص الأول حفنة من البارود فى يده اليمنى ويلقيها على صفحة بها فحم متوهج يحملها بيده اليسرى . ويشتمل البارود فى الجو ، ويتدفق ليه فوق القماش ، فى حين يغمر الساحة بريق ساطع من لهب مستطيل يذهب بالابصار ، يعقبه دخان خالك كثيف . عندئذ يتناول الراقصون بأيديهم كلها مشاعل موقدة ، ويخلدون فى الدوران مؤدين سلسلة من اللغات والدورات البارة حتى تشكل السنة الالهة دائرة متصلة حول أشباحهم الغامضة . وتتناثر ذرات من الشعلة اللتهبة فى اتجاه المتفرجين الذين يتزاحمون حول الساحة . ويسرع أحد الخدم خلف هذه الدرات فى كل مكان ، ويتولى اطفاءها واطفاء الشرار والرماد الذى يتطاير من حركة الراقصين المركبة الطاردة . ثم يسرون حول الساحة سيرا مرتجا عصيا ، فى خطوة إيقاعية متسقة مع قرع الطبول الذى يصم الأذان ، ويتوقفون من لحظة الى أخرى ويشهقون بصدورهم شهقات فجائية . ثم يقفون ليغمروا وجوههم وأعناقهم فى حمام من نيران المشاعل . المشاعل أمامهم ، ويليدون من سرعة طوافهم بالساحة حتى تدفع الريح بالسنة الالهة نحو أبدانهم . ثم يضعون المشاعل تحت الثوب الذى يكسو صدورهم . ويخفق الاله ، ويلطم الجسد العارى ، ويلمع لمعة شفافة خلال النسيج القطنى الأبيض . . والعجيب مع ذلك أن الجلد أو القماش لا يحترق لئى منهما .

اما خطوات الرقص نفسها فانه بسيطة : فاللراغان مبسوطتان تموجان بلين مع الموسيقى ، والقدمان تدفان الايقاعات التى يؤديها الطبال الأول . وتبدأ الألعاب النارية مع الدورات واللغات : عندما يدور الراقص حول الساحة ، ويدبر وجهه صوب الهيكل تارة ، وتارة اخرى يثب فى الهواء وهو يدور ، ويقذف بجسمه بسرعة كبيرة فيصنع دوائر صغيرة ، حتى ليبدو الجذع موازيا لسطح الأرض ، وكأنما هو يحلق إلى الهواء .

ويُقَفُّ الرافض من وقت لآخر جامداً، ويثبت قلعته على الأرض، ويؤرجح جذعه بشدة وسرعة حتى تدور خصائل شعره المستعار المصنوع من أوراق جوز الهند حول رأسه في قوس عريض .

وفي حوالى الساعة الرابعة صباحاً ، يرتدى الراقصون اقنعة ، ويمثلون على هذا المتوال الشياطين فى كل أشكالها المرعبة . وتختلف الأقنعة باختلاف الشياطين المثلة فى أشخاص الراقصين : فمنها ماله رأس الثعبان ، ومنها ماتتدلى جثة خشبية بين أنيابه المصنوعة من خشب محفور ، ومنها ماله وجه جامدة سوداء أو خضراء أو حمراء . وتنوع ملابسهم من حلل مصنوعة من قش مجعد مبشور الى سراويل وياقات مصنوعة من أوراق نباتات خضراء وعريضة مخيطة بعضها الى بعض بلحاء الشجر . ويندفع هؤلاء الشياطين حول المساحة فى هيئة استعراضية ، وهم يترنمون بأغانيهم التى تعلن عن شخصياتهم . ويفسر الشيطان الأسباب التى دفعته الى تعذيب الشخص المكروب . وفى النهاية يتم طرد الشياطين التى تبرح المكان . والآن وقد برا العليل الناعس ، فانه يعزى الى فراشه مع الشمس المشرقة ( ولو ان الراقص الشيطاني الاول يتوصل عادة الى عقد صفقة مع الشيطان - ويتمهد الشيطان بأن يخفى فترة معينة ، قد يعود بعدها ) .

ولا يقتصر رقص الشيطان على السنهاليين وحدهم ، بل يزاوله فوق ذلك البقية الباقية من السكان الأصليين « الفيدا » Veddas ، وهم سكان سيلان الأوائل الذين لم يسايروا تطور الزمن ، حتى ليكادوا ينتسبون الى عهود ما قبل التاريخ . ورقص الشيطان الذى يزاولونه ، عرض بارع اذا اعتبرناه احتفالاً طقسياً ، ولكنه أقل من ذلك براعة واتقاناً من وجهة الأداء الراقص ، وتقدم فيه العطايا من ازهار ، وثمار الموز وجوز الهند ، وشرائح ملتزمة من الكافور . وكثيراً ما يؤثر الدخان والبخور فى حواس الراقصين والمتفرجين ، فيخلدوها ، ويحفزهم ، مع ذلك على الرقص حتى تخور قواهم ، وينهاروا وهم يرتجفون بين أذرع أصدقائهم . ورقصة الشيطان التى يزاولها « الفيدا » كانت، فى بدايتها تنفى طرد الأمراض البوائية والقائما فى البحر . وهم يعتقدون أن معظم عيولهم قد جلبها الرجل الأبيض فى سفينة منذ عدة سسنوات خلت . ولم تزل كلمتهم التى يطلقونها على الجدرى والطاعون هى « كبال بى » Kapal-pay ومعناها « عفريت السفينة » .

\*\*\*

ورقصة الشيطان ، بطابعها الأجنى الغريب الجذاب ، وانفهامها الهارمونية المبهمة ، تشد السائح الذى يبغى شيئاً رائعاً يهز وجدانه

بصفة خاصة فى جزيرة استوائية بديعة ، ولكن رقصات « كاندى » Kandy أو الرقصات « الكاندية » كما يقال عنها بصفة عامة ، تفوق رقصة الشيطان من الوجهة الفنية ، وهى أشد دقة وأحكاما فى أدائها ، وأكثر تهذيبا وصفاء من سائر رقصات الجزيرة ، ويمكن اعتبارها ، هى وحدها قالباً فنيا متكاملًا ذا مكانة جمالية دولية معترف بها . ورقصات كاندى ، على نقيض رقصة الشيطان لا تتصل بأية شعائر ( كما منشرح فى الفصل التالى الخاص بالدراما فى سيلان ) ، ولا تؤدي كعرض تابع لمسرحية أو قصة . وبسبب هذه السهولة المنطقية فى فكرة الرقص ، ولصفاتها المميزة العظيمة ، استحوذت هذه الرقصات كل تقدير فى خارج الجزيرة . وتبدل حكومة سيلان كل ما فى وسعها لتشجيع وحماية الرقص الكاندى فى داخل الجزيرة . ويعزى جانب من هذه السياسة التى تنتهجها الحكومة الى العزة القومية التى تساور الإجراءات الهادفة الى صبغ سيلان بالطابع السنهالى ، ويتمثل جانب آخر فى مناهضة الاستعمار الذى يسطر اليوم سلطانه على بقاع آسيا . والرقص يشكل اليوم مادة تعليمية اجبارية فى كل المدارس الكبيرة . وبينما كان معلم الرقص يعتبر نفسه فى الماضى سعيد الحظ اذا استطاع ان يجمع لمادته فصلا واحدا ، فان بعض معلمى الرقص يحصون اليوم للاميهم بالآلاف .

ومن الأفراس التى يتوخاها مكتب السياحة الحكومى النشيط ان يتمتع السياح بمشاهدة الرقصة الكاندية ، ومن أجل ذلك فانه بعد فرقا خاصة تصعد على ظهر السفن التى ترسو فى ميناء كولومبو لفترة قصيرة فى طريقها الى سائر أنحاء آسيا ، أو استراليا ، أو أوروبا . وعلى سطح السفينة ، بين الحواة الذين يسحرون الحيات ، والباعة المرخص لهم ببيع الأحجار الكريمة كالياقوت الأزرق ، وعين الهر ، والزركون ، والتورمالين ، يعرض الراقصون والطبالون انموذجا من فنهم على الركاب الذين لا يتسرلهم مبارحة السفينة ومشاهدة الرقصات فى أجوائها ومناظرها الأصلية . وينسب الرقص الكاندى الى « كاندى » المحطة البهيجة الرحبة القائمة على أكمة تبعد عن مدينة كولومبو بمسافة ساعتين ، حيث يوجد سن الولى بوذا ، وهو أقدس الآثار فى العالم البوذى ، محفوظا فى « معبد السن » الدائع الصيت .

وليست الراقصة الكاندية رقصة وطنية ، على نقيض رقص الشيطان ، ولو انها ، فى صورتها الحالية ، من المنجزات السنهالية . وقد جاءت الرقصة ، فى بدء أمرها ، منذ حوالى ٢٠٠٠ سنة من جنوب

الهند ، جاء بها الى الجزيرة علماء الهند ومبشروها ، وشجعها الغزاة الذين جاءوا فى اعقابهم . وكانت الرقصة فى اساسها ما نعرفه اليوم فى الهند باسم رقصة « الكاثاكالى » ، فهى بطبيعة الحال ، جزء من الحياة الدينية الهندوسية . وكثير من الاغاني التى لم يزل الراقصون الكانديون يترنمون بها حتى اليوم ( والطبايون هم الذين يقومون وحدهم بمصاحبة الرقص ، اما الغناء كله فيؤديه الراقص ، كما كان الامر فى الهند فى وقت من الاوقات ) تصف راما ، وتصور فرحته عند عثوره على سيتا فى سيلان ، أو تشيد بالقوة العجيبة التى يتمتع بها «جانيزا» Ganesa ابن سيفا ، الراقص ذو رأس الفيل ، وتحكى الكثير من الاساطير الهندية . على ان سيلان اختلفت عن جارتها الهند فى أنها بوذية العقيدة ، لا تميل الى نشر عقيدة اجنبية جديدة . بعد اعتناقها الديانة البوذية . وعلى مر السنين ، جرت فى رقصة الكاثاكالى ضروب من التقويم والتعديل جعلها اقرب الى المزاج السنهالى ، وإلى العقيلة التى تشكلها الفروق الجغرافية والدينية . وعلى هذا المنوال أصبح اسلوب الرقصة امتدادا ، بل وامتدادا قويا ، للرقص الهندى .

وانبثق ، لحسن الحظ ، فجر عهد جديد فى سيلان ، فى زمن تعرض فيه الفن للانهايار والتدهور الى شكل لا يعيه الذاكرة ، كما يحدث كثيرا كلما بقى الرقص بعد زوال مبرراته التاريخية المباشرة ، وتطور الرقص مع اشراقه هذا العهد الجديد . فقد توطد حكم الملوك الكانديين ، الذى ابتداء فى القرن السادس عشر . وفى حين اضطربت أجزاء الجزيرة الأخرى بالقوى المتصارعة الوافدة من العالم الخارجى ، بقيت كاندى مستقرة ثابتة ، وظل الملوك الكانديون ، أقوى سلالة من الملوك الذين عرفتهم الجزيرة فى تاريخها الطويل . وعاش هؤلاء الملوك فى عزلة شبه دائمة حتى القرن التاسع عشر عندما سلبهم الانجليز ما كان باقيا فى ايديهم من سلطة ، وتولوا عوضا عنهم حكم الاقليم . وفى فضون هذه الحقبة الطويلة ، كان الرقص الكاندى يتمتع بالرعاية الملكية وأصبح تسلية للملوك ، واداة للترفيه عن الحاشية ، وملهات لعامة الشعب ، فى مناسبات معينة خلال احتفالات دنيوية . وكان الراقصون يمنحون هبات فى شكل اراض . وواصل أحفادهم احياء الفن وتخليده مثلما كانت الاقطاعيات تنقل ولاءها ونتاجها ، الى الاسياد الاقطاعيين ، عبر الاجيال المتعاقبة .

وقد سمعت رقصات جديدة كثيرة ، ولكنها لم تعد فى حاجة الى الموضوعات الدينية والاسطورية الهندية . وتضمنت هذه الرقصات

مشاهد من الحياة فى البلاط ، وأناشيد تتغنى بتمجيد الملوك ، وكذا الكثير من مشاهد الحياة الدنيا الجارية ، والأحداث الهزلية ، التى أنشئت الطابع الهندوسى الأصيل . وكانت بعض الرقصات تمثل الفيلة وبعضها الآخر يحاكي الصقور المنقضة . وثمة رقصة تسمى « رقصة العنسا » يؤدها الراقصون وهم معتدلو القامة ، جامدو الجسم كما لو كانوا عسكيا حقيقيا .

وفى حين أن الرقصات الجديدة لم تكن بوذية الا فى القليل النادر ثم ان مذهب « مركبة الخلاص الصغيرة » البوذى ، لم يحرم الرقص ، ولكنه لم ينح له الا القليل من الفرص - الا أن الرقص الكاندى شق مع ذلك طريقه فى هذا العهد حتى نفذ الى أهم احتفالات الديانة البوذية فى الجزيرة ، وهو الاحتفال الذى يعرض فيه سن بوذا فى شهر أغسطس من كل عام خلال الموكب العظيم « بيراهيرا » Perahera الذى لم يزل يعتبر حتى اليوم أكبر أعياد سيلان . وفى هذه المناسبة ، يتقدم الموكب الذى يسير فيه صف طويل من الفيلة والهوادج ، وصفوف من الرهبان ( بيخوس ) بارديتهم الزعفرانية اللون ، ومحضات مملوءة ببعض التحف المحفوظة فى المعبد ، ومظلات وحلى من تلك التى تمثل أبهة الشرق وفخامته ، وكلها تتحرك وتتقدم فى ببطء أمام الصنندوق المقدس الذى يضم سن بوذا . ويشترك فى هذا الموكب العشرات من قارعى الطبول والراقصين ، ويتوقفون فى الطريق ، فى الفينة بعد الفينة ، ويؤدون فقرات من رقصاتهم يعرضونها على جموع الناس المحتشدة على جانبي شوارع المدينة . وقد أصبح الرقص الكاندى جزءا لا يتجزأ من هذا المهرجان العظيم ، حتى ليستحيل التفكير فى تنظيم العرض السنوى لسن بوذا دون إشراك الرقص فيه . ولما كانت لفظة « بيراهيرا » ( استعراض أو موكب ) لفظة برتغالية ، فإنها تدعو الى تاريخ هذا المهرجان وما يتضمنه من رقص فى ختام القرن السادس عشر حين وصل البرتغاليون الى سيلان .

وكان اتصال الرقص بالديانة البوذية أمرا غريبا لأسباب عديدة ، أولها أن الرقص قد اشتق من دين أجنبى دخل البلاد ، وثانيها أنه قد اختص أخيرا بالملوك بدلا من الآلهة . بيد أن هذا الانسجام الذى الف بين الرقص والديانة البوذية قد خدم بعد ذلك أغراضا لم تكن فى الحسبان . ففي عصر أفول سلطان الملوك الكانديين ، حين أصبحوا عاجزين عن إمامة الراقصين ، ولا قدرة لهم على الحفاظ على قصورهم ، تولت المعابد بطبيعة الحال ، منذ القرن التاسع عشر ، رعاية الفن ، وإمامته ، وقدمت ساحاتها لتقام فيها العروض ، وجعلت أيام العطلة والاحتفالات فرصة

لتنظيم العروض الفنية ، وأسهمت بالمال والمعونة لدفع أجور اضافية للفنانين مساعدة لهم . وقد اظهرت الازمنة الحديثة أنه على الرغم من تعاقب السنين الطويلة واضطراب الاحداث التاريخية ، لم تنفصم ابدا الرابطة القائمة بين الرقص والدين انفصاما حقيقيا ، وتعاون الانسان معا ، في الاوقات العصيبة ، في سبيل مصلحتهما المشتركة . وكان لضم الرقص الى خدمات المعبد اثر في خلق حالة جاذبة حول الدين ، كان الناس في حاجة اليها للتخفيف من صرامة مذهبهم البوذي (مركبة الخلاص الصغيرة ) .

والزى التقليدى للرقص الكاندى التابع منذ عهد الملوك السكاندين ( مع بعض الفروق الطفيفة ) من اروع وابهى الانياء فى جميع انحاء آسيا . ويتكون الزى كله تقريبا من ثياب من الفضة المطروقة . اماغطاء الرأس الفضى الشبيه بالقبعة ، فانه يبدأ بمخروط مرتفع باستقامة ، ويستوى جانبا فيشكل حافة عريضة تظلل الوجه فوق الحاجبين تماما . ويتدلى من هذه القبعة قطع صغيرة من الفضة ( الترتير ) على شكل القلب ، تشبه اوراق شجر التين المقدس ( الشجرة المقدسة التى تلقى فيها المولى بوذا الوحي الروحى لأول مرة ) . وعندما يتحرك الراقص ، تنلأ هذه القطع وكأنها قطرات الغيث تسبح فى أشعة الشمس . وثمة كؤوس فضية كبيرة على شكل ثمرة المانجو ، مرصعة بحبات عريضة مربعة من الياقوت الأزرق تتدلى من القبعة كالأقراط ، وتحيط بالأذان . وتثبت صفائح من الفضة على كل كتف ، على غرار اكتاف الأردية العسكرية ، وتمتد الى اسفل حتى تصل الى عضلة الذراع . ولبس الراقص فى كل من المعصمين أساور مناسبة من فضة مصنوعة على شكل الانشوط ومرصعة بالياقوت الأزرق . وثمة مثلث فضى مزين بثلاثة أنصاف دوائر منتفخة ، يتجه برأسه الى أسفل ، معلق من الدرع الشبكي الذى يستخدم كمنطقة للخصر . والراقصون عراة الصدور عادة فيما خلا نسيجا ، كنسيج العنكبوت ، من شرائط من خرزات ناصعة البياض مرصعة بدوائر من رؤوس أنياب الفيل ، بنية وصفراء باهتة ، تبدو كشرائع العقيق . ويشد الراقص على قدميه أنبوبة فضية ضيقة مملوءة بحبيبات من فضة تصلصل كالأجراس عندما يرقص ، والأنبوبة منحنية حتى تحيط بظاهر القدم تحت الرسغ . وتربط هذه الأنبوبة بخيط يلف على ابهام القدم . والقماش الوحيد الذى يتضمنه هذا الزى هو نطاق ابيض طويل يحيط بالخصر ، وحاشية مثنية مدببة كحافة موسى عند الأرداف ، وشقة طويلة من قماش قطنى مزركش ، احمر وازرق وابيض ، تنتهى بشرابة تتدلى من قمة غطاء الرأس وتصل



الى تحت الادراف . أما الطبالون الذين يقفون بالقرب من الراقصين ويصاحبونهم فى الاداء ، فان اجسادهم عارية من الثياب ، اللهم الا من نقبة محكمة من قماش قطنى ابيض ، وعمامة نصفية مناسبة تكشف عن قمة شعر رأسهم الاسود المنوج . والطلبة عارية من أية زينة ، وتعلق بخيط يحيط بالرقبة ، ويدق الطبال بكلتا يديه على جانبيها أو على جانب واحد . ويصنع أحد جانبي الطلبة من جلد القروء ، والجانب الآخر من رق الغزال . اما خشب الطلبة فقد يكون من شجر جوزالهند أو غيره من الاخشاب المحلية التى لا أعرف لاسماها مرادفات فى اللغة الانجليزية .

والرقص الكاندى ، مثل الكاثاكالى ، رقص خشن ، وعنيف ينفرد به الرجال . ويستطيع الانسان ان يتصرف من فوره على اصوله فى الهند بتمييز اوضاعه وإيماءاته . فركبتا الراقص تنثنيان دائما وتنسبطان على شكل المعين ، من مفرق الفخذين الى العقبين المنضمين على الأرض ، والردفان مسحوبان قليلا الى الخلف . ويتحرك الجسم اماما وخلفا فى حين تنبسط الذراعان عند مستوى الكتفين وتنثنيان عند الكوع . وترسم اليدان والأصابع أشكالا أخرى فى الهواء . وتجرى الرقصة والقدمان عاريتان .

ومع ذلك فثمة فروق هامة بين الرقصة الكاندية فى سيلان وصنوتها فى الهند . وقد أمحت اليوم تقريبا « المودرا » - أى إيماءات الأيدي - ويعزى بعض السبب فى ذلك الى أن اللغة التى كانت ترمز اليها فى الأصل لغة أجنبية ، ذات تركيب مختلف ، ومضمون مغاير ، ثم الى أن الرقصة فى سيلان تميل الى الزخرف أكثر مما تميل الى التعبير النوعى والحرفى كما هو الحال فى الهند . والإيماءات ( المودرا ) التى بقيت فى للرقصة الكاندية ، إيماءات إيحائية غامضة ، تصور مثلا سير الغيل ، أو ترمز الى الخوف أو الضحك . وقد اختفت مجموعة مصطلحات الرقص التى تعبر عن المعانى خلال اوضاع وتشكيلات اتفاقية تؤدها اليدان . وخصائص اليد المتميزة فى الرقصة الكاندية ، كالأصابع المقوسة الى الخلف ، مع حشر الإبهام فى راحة اليد ، أو الأصابع السبابة المثنية والمتصقة بالإبهام الذى يركب فوقها ، كل هذه الأوضاع لم يعد لها معنى خاص اليوم . وعندما ينبسك راقص كاندى أن فى مقدوره أن ينقل بالرقص الى المشاهد أى شيء يريد ، فانه إنما يعنى بذلك انفعالا أو فكرة يعتقد أنها قابلة للنقل : كمزاج أو جو . ومع ذلك فهو لا يستطيع أن يلقي عبارة بمثل الصدق والدقة اللذين يعيزان لقاء راقص بهاراتاناثيام أو كاثاكالى .

وقع ذلك لم تزل بعض عناصر الرقص التى ورد وصفها فى كتب الهند القديمة باقية فى الرقص الكاندى فى حين أنها قد أمحت من الهند نفسها . ومن أهم هذه العناصر الدورات المعروفة فى اللغة السنسكريتية باسم « براهمارى » Brahmary . وقد تخصص الراقص الكاندى بالدوران حول نفسه قائما على قدم واحدة ثابتة على الأرض ، أو القفز عاليا فى الهواء مؤديا بذلك دائرة كاملة ، مما يشبه خطوة الباليه المسماة tour jété ، وحركات أخرى من هذا القبيل . وثمة ضرب آخر من هذه الحركات يتمثل فى دوران الجذع حول نفسه مرات كثيرة ، للدرجة أن الشراية المدلاة من قمة لباس الرأس تدور هى الأخرى حول رأس الراقص . وهناك اليوم حركات أخرى من خصائص الرقص الكاندى ، يغلب على الفن أنها لم تكن أبدا حركات هندية : من ذلك حركة ارتفاع الكتفين ، وفيها يبقى جسم الراقص جامدا لا يرم ، فى حين تهتز كتفاه الى أعلى وأسفل فى سلسلة من الحركات الانعكاسية غير الإرادية . وثمة حركة أخرى عجيبة ، يدير الراقص فيها عينيه الى أعلى حتى لا يبدو منها الا بياض المقلة ، وبجزء رأسه من جانب الى آخر على عمود العنق فيبدو وكأنما له الكثير من الوجوه . وفى بعض الأحيان ، ينظر الراقص خلفه ناحية اليسار ، ثم ناحية اليمين ، ويزيد من سرعة أداء هذه الحركة ، حتى يبدو وكأن رأسه تلف حول نفسها فوق كتفيه . وبالإضافة الى هذه المظاهر الحماسية المثيرة من بعض الوجوه فى الرقص الكاندى ، وإلى ما يتميز به هذا الرقص من براعة بهلوانية كبيرة ، توجد مجموعات من حركات أكثر هدوءا ورسانة ، يتدرج بهما الرقص بسرعاته الثلاث فقط : البطيئة ، والمتوسطة ، والسريعة ، كما يجرى فى سائر الهند ، وفيها يؤدي الراقص فقرات تمجد الآلهة أو الملوك ، أو تعرض بها فواصل من الرقص الجرد أو الخالص ، وفقرات رصينة تمثل وتغنى فيها قصة وصفية قصيرة .

أما التدريب على الرقص الكاندى فإنه دقيق صارم يستغرق ست سنوات . ويبدأ الطالب تدريبه بدق أبسط ضروب الإيقاع مستخدما قدميه . وعندما يتقن أداء عدد من الأنماط المنتظمة بأزماتها الصحيحة ، يضيف الى تدريبه القليل من إيماءات الذراع واليد البسيطة ، ثم يبدأ فى تعلم برنامج معين ( ربرتوار ) ، يتضمن فقرات تقليدية تعقب أغاني خاصة ، وتصحبها حركات مرسومة محددة . وبعد هذا ، يكون الراقص قد تعلم جميع العناصر الأساسية التى لا مناص له من تعلمها . فإذا كان الطالب موهوبا ، استطاع أن يضيف الى ما تعلمه من حركات ،

ما يعن له من ألوان الزخرف ، ويضيف وحدات وسطى ( بتأخير النبر ) syncopation الى الإقامات التى أثقن أداؤها . وإذا أظهر نبوغا ، إذن له فى بعض الحرية فى الأداء بحيث لا يتعدى بعض الأنظمة والقيود ، مع بقائه فى نطاق الأطار الجمالى . ويجب على الراقص أن يحافظ على الوضع الصحيح للجسم ، ويؤدى جميع الحركات التقليدية المشهورة بصورتها الصحيحة ، ويستوعب المعانى الدقيقة التى تبطنها الأغاني قبل أن يتقن الترنم بها . والعيب الذى يقع على كاهل راقص الكاندى الخلاق ، عيب ثقيل . فهو يمثل التقاليد العتيقة أمام جمهور حديث من النظارة . ويقع على عاتقه مهمة التوضيح والتفسير أمام جمهور لم يكن قد ولد حين كان الملوك الكانديون فى أوج مجدهم ، جمهور ينشد اليوم فى الرقص قدرا من البهجة والمرح يزيد عما كانت تحويه الثقافة التى تمهد لها سيلان فى الماضى بالرعاية والغذاء . بيد أن هذا العصر الحاضر للابداع الحر فى الرقص الكاندى ، يسمح بالكثير من اللغو والهراء، وثمة بعض العروض لا تحظى بنجاح تام .

وأعظم الراقصين الكانديين الأحياء فى الوقت الحاضر هو «جونايا» ( وتنطق جونيا ) Gunaya ولا جدال فى إنه أبرز شخصية فى سيلان ، فهو الراقص الوحيد - على قدر ما أعلم - الذى ظهرت صورته فى أحد طوابع البريد ، وتظهر صورته الفوتوغرافية بالمثل فيما لا يقل عن اثني عشر كتيباً أصدرتها مختلف المكاتب السياحية بقصد حمل الأجانب على زيارة سيلان . وتظهر التقاويم والاصقات والإعلانات التى تحمل صورته بالألوان أو بالأسود والأبيض ، فى كل مكان ، من الحوانيت المتواضعة ، على طول طرقات القرى ، حتى مكاتب شركات الطيران الفخمة فى العاصمة كولومبو . وتقدر الحكومة تلمعا أهمية هذا الفنان ، ليس كمعصر من عناصر الجاذبية الثقافية ، ومورد سياحي فحسب ، وإنما أيضا كجزء من حركة بعث القومية السنهالية . ويشغل جونايا منصب الأستاذ الأول فى أكاديمية الرقص الوطنية التى نظمت أخيرا ، والتى ترعاها الحكومة . وكلما وصلت باخرة هامة الى ميناء كولومبو ، وألقت مراسيها لمدة قصيرة ، أوقد إليها جونايا بشخصه ونمعه بعض الراقصين والطبالين ، ليقدّموا بعضا من العروض الشهيرة على سطح السفينة . وفى يقينى أنه الراقص الكاندى الهام الوحيد الذى ظهر فى خارج سيام ، فقد طاق بأنحاء الهند وظفر بنجاح باهر ، كما زار ألمانيا ، منذ ثلاثين عاما ، عضوا فى سرك «كارل هاجنيك» حيث أدى فى عرض «الرجل المتوحش من بورنيو» دور «راقص الشيطان من سيلان» .

وقد يظن الأجنبى ، بالنسبة الى ما يتمتع به جونايا من مركز مرموق فى دنيا الرقص فى سيلان ، أنه فنان محترف له من الحاصل والزوايا ما لفنانينا العظام فى الغرب . ولكن الصورة مضلة للأنباية ، فلم يزل جونايا - وهو اليوم فى الخمسينيات من عمره كما كان تماما فى حداثة - قرويا بسيطا ، باسم الثغر ، لطيف المعشر ، متواضعا ، لا يدري شيئا عن الامتيازات التى يمنحها مثل هذا المركز السامى لغيره من الفنانين فى البلاد الأخرى . ويقع جونايا فى كوخ صغير متواضع على بعد بضعة اميال خارج بلدة كاندى . ولابد لمن يفتى الذهاب اليه فى دارة ، ان يدفع عربته فى طرقات وعرة كثيرة الحفر ، تعترضها الصخور ، ودروب ضيقة تؤدي الى جانب واد ضيق يتبع المنحنيات والالتواءات التى يصنعها النهر الجارى المنخفض . ثم تقف العربة ، فى موضع معين ، وينزل الراكب منها ، ويتخذ طريقه فى منحدر ، فيقطع بضع مئات من اليردادات قبل أن يبلغ دارة . اما اذا أخطره الزائر مقاما بأمر زيارته ، عن طريق خادم أو رسول ، فإنه سوف يكون فى انتظاره عند قمة التل ليوفر عليه مشقة تسلق المنحدر فى الذهاب والاياب .

ولا يتكلم جونايا عادة الا اذا وجه اليه انسان الخطاب ، فيجيب على السؤال ، وقلمما يفتح موضوعا للحديث . وهو واضح البيان ، وضوحا غير عادى ، فى كل ما يتفضل بالعناصر التكنيكية للرقص ، ويستطيع أن يفسر ما يفعله ويصف وسائله فى لون من الذكاء لا يتصف به إلا العلماء الأكاديميون . فاذا وجه اليه سؤال فى أمور أقل دقة وتخصصا كانت اجاباته أقل انشاما مما يامله السائل . وتتجلى البساطة الرصينة التى يتناول بها شئون الفن فى هذه الاجابات أكثر مما تتجلى فى عرضه الدقيق لتفاصيل الرقص . ولقد سأله مرة عن السبب الذى دفعه الى الرقص ، فأجاب فى شيء من الدهش : « كان أبى راقصا ، والرقص يجرى فى دمي » . وعندما سأله مرة أخرى بعد ذلك لماذا استمر يرقص أجاب : « عندما أرقص أشعر بالسعادة » ، وتزداد قليلا ثم أقوم عبارته قائلا : « أرقص لكم أشعر بالسعادة » . وفى هاتين الاجابتين تبرز بشكل ما النظرة الجمالية عند جونايا . أن الرقص مهارة من المهارات الواعية ، بيد أن مخالطة جونايا للرقص أمر غير يرضى لا تقبله له ، شأنه شأن الحركات الدقيقة التى يأتيناها أى حيوان ، والدافع الذى تحفز به على الرقص ، دافع بسيط ساذج ، مثل السرور الذى هو أكثر دواعى اللذات أصالة . ولا نزع فى أن أبرز راقصين فى سيلان فى الآونة الحاضرة هما جونايا ، فى مجال الرقص الكاندى ، و « هيناجامايا » Henagamāya

فى مجال الفن الأدنى ، وهو رقص الشيطان . والرجلان فنانون ذائعا الصيت . والاثنان متقدمان فى السن - ويقول جونايا انه سوف يرقص سنتين آخرين ، يكفى بعدهما بمزاولة التعليم - ولكل منهما تحكم هادىء فى فنه الخاص ، ولكنه عظيم ، الى حد انه يوهن مزج الراقصين من الشبان الذين ينافسونهما ويمتازون عليهما بالقوة البدنية والبراعة الرياضية ، وبالصخب والضجيج . وعندما يشهد الانسان اداء اى من هذين الراقصين ، فانه لا يرى احسن اداء فى هذه الجزيرة الفنية الحية فحسب ، وانما هو ينفذ فوق ذلك بمشاعره وادراكه ، خلال الرقص ، الى الوان النشاط الذى ينبض فى دماء هذا الشعب اللطيف المرح ، شعب سيلان .



يبد أن رقصات سيلان لا تقتصر على هذين النمطين المتطوريين بدرجة كبيرة . فهناك أنماط أخرى كثيرة متنوعة ، وجزئية فى الغالب ، تظهر من وقت لآخر فى أيام العطلات والأعياد . فعندما تقود عربتك فى طرقات الجزيرة ، فانك قد تضطر حيناً الى التوقف ، حتى يمر امام ناظريك موكب من الموابك ، وسوف تشهد فى كل موكب مجموعة من قارعي الطبول ، على رؤوسهم عمام بيضاء ، وصدورهم عارية ، يسرون فى صفين ، ويتبخثرون فى مشيتهم ، ويؤدون فى الفينة بعد الفينة مجموعة من الحركات ، اماما وخلفا ، وجانباً ، ويدورون حول انفسهم . ولعلك تسمع خلال النافذة التى فى غرفتك بالفندق دقات ضعيفة تأتي من طبلية يد صغيرة . وسوف تقع عينك على صبيين يرتديان ثياباً من حرير أزرق ، وعلى وجهيهما صبغة بيضاء وحمراء ، يؤديان رقصة عناق صغيرة ، فى نظير بضع « آتات » . (١) ويؤدي الصبيان أوضاعاً إيقاعية ، ويلفان أذرعهما حول بعضهما البعض ، عند الخصر ، وفوق الكتفين ، ثم يبقى احدى يدي كل منهما عند خصر الآخر ، فى حين ترتفع اليد الأخرى وتنزل على كتف زميله ، وتبادل الحركات فى تسابح تتزايد سرعته . وعندما يكل الاثنان ، يتوقفان ، ويمضيان الى مكان آخر بنالان عنده اجرا آخر ، فيكرران الرقصة نفسها الى أن يجعما من النقود ما يكفى حاجتهما ليومهما . أما المعنى الذى تتضمنه هذه الدقات والرقصات ومصادرهما الأصلية - وقد كانت فيما مضى وسائل تعبيرية أكثر شمولاً واتساعاً مما هى عليه اليوم - فقد ضاع المعنى والأصول فى تراث الأمة السنهالية ، ذلك التراث الطويل العهد

(١) الأنا ، مجلة هندية قيمتها ١٦/١ من الروبية .

الذى طواه النسيان . ومع أن معظم الرقص فى سيلان ينفرد به الرجال ، إلا أن ثمة رقصتين تراولهما النساء . أحدهما تسمى رقصة «الترحيب» ، وهى رقصة بسيطة تؤدىها فتيات يرتدين صدريات « بلوزات » مائنة ، وتقبات ، وصفوفا من الخرز تحيط بأعناقهن ، وشعورهن مربوطة بعقدة تملو رؤوسهن ، فينحنين ، وينثنين فى سلسلة من الركعات النمطية . وتقدم هذه الرقصة احتفاء بالزوار الكبار الذين يفدون على الجزيرة ، أو تكريما لأعيان المواطنين الذين يأتون إلى منطقة يستقرون فيها . وتسمى رقصة النساء الأخرى « رقصة القدر » ، وفيها يتمايل جماعة من السيدات فى رشاقة ودلال ، ويرمين بخفة فى الهواء قدورا خزفية من نوع يستعمل عادة لحمل الماء من بئر الحى ، ثم يلقنهن وهن يلدن على مهل حول أنفسهن يميناً ويساراً . ويوجد عند مسلمى الجنوب الذين يشكلون أقلية هامة ، رقصات عنيفة بالسيف والعصى تمثل المارك . ومن الثابت أنه إذا لم يراقب المقاتلون خلال هذه العروض مراقبة دقيقة ، فإنهم قد يجرح بعضهم بعضاً جروحاً خطيرة . بيد أن كل الراقصين المقاتلين الذين شُهدت أداؤهم قد خرجوا من عرضهم سالمين من كل أذى ، وكانوا فى رقصهم مثيرين للمشاعر ، دهاة بارعين أكثر منهم مبارزين غاضبين .

وأهل سيلان فخورون برقصاتهم ، بحق وجدارة ، ليس فقط من أجل الصفات الجهرية التى تتميز بها هذه الرقصات ، أو مقدار تنوعها ودرجة امتيازها ، وإنما أيضاً لدروعها ومكانتها . فشعب سيلان مولع برقصاته ومعجب بفنانيه . ويعتبر الكثير منهم الرقص أهم الزان الفتنه والسحر فى الجزيرة . وقد أخبرنى أحد معارفى من أهل سيلان المحبين لوطنهم ، وهو يحاول أن يفسر لى كيف أن سيلان بلد الرقص ، أن كل من بها يرقص ، حتى الفيلة فى حديقة الحيوان الكائنة خارج كولومبو ، فإنها ترقص فى تمام الساعة الخامسة كل يوم . وهذا أمر صحيح .

\*\*\*

## الدراما

ليست سيلان ، مع وفرة الرقص بها ، فقيرة فى الأنماط الدرامية ، والحقيقة أن رقص الشيطان يحتوى ، فى عرضه الكامل ، على عدمن الأقسام الدرامية الكاملة ، فى تحركاتها وطبيعتها . وتمثل دائماً لمزات إكراهية خفيفة بين دورات الرقص والفواصل الطقسية الحقيقية . وفى

هذا النطاق ، يظهر مشهد « قتل رامبا » الذى ورد ذكره فى القسم الخاص بأشعار الهند الملحمية . ويتصل الكثير من هذه الفقرات التمثيلية بمسائل الزواج ومحنه وخطوبه ، ومنها ما يرتبط بشعائر الماضى ، التى طواها النسيان ، فيبدو غير مترابط ، لا معنى له .

ولكل فرقة تزاوّل رقص الشيطان منهاج ( ربرتوار ) خاص بها ، يشمل تمثيليات قصيرة يمكن ادخالها فى أى عرض تقدمه ، حسب رغبتها . وتنوع هذه التمثيليات من فرقة الى أخرى ، بل ومن عام الى عام . وليس من شك فى ضرورة الخلق والابتكار عند تأليف هذه التمثيليات القصيرة حتى تجتذب اليها جمهور النظارة . ومع أن القليل من هذه التمثيليات تقليدية ، انتقلت من جيل الى جيل ، إلا أن الكثير منها قد ابتكر عندما أصبحت التمثيليات القديمة مملة ومبتذلة . ويقطع الرافصون أحيانا العرض ويرتجلون مجموعة من الدعابات فى أى موضوع يختارونه . ولسوء الحظ تعترض العقبات اللغوية بعض هذه الفواصل ، ومن ثم لا تروق المتفرج الأجنى كما تروقه الفقرات الراقصة ، وهى أكثر إثارة للنظر ، ويحسن عدم قطع سياقها . على أن دارس الدراما يجد متعة فى مشاهدة هذه الفواصل التمثيلية ، وسوف يجدها مسلية للغاية إذا كان معه دليل لا يتضرر من ترجمة ما فيها من معان إباحية .

وليست بعض هذه الفواصل الا فقرات من التمثيل الإيمائى الخالص ، لا يجد المشاهد أية صعوبة فى فهمها . وتجرى قصّة تمثيلية. تتضمنها رقصة من أهم رقصات الشيطان ، عندما يبدأ الرافص الأول ، وهو يرتدى ثوب امرأة ، أداء طويلا منفردا «صولو»، ويؤتى بصحفة تحمل كل أدوات الزينة الخاصة بالنساء ، وهى مصنوعة من سيقان شجر الموز ، ومن الخوص ، وتوضع فى وسط الساحة . ويشعر الرافص فى محاكاة كل الأفعال التى تأتىها المرأة فى حياتها اليومية ، مشيتها ، وثائقها ، وخيلاءها . فهى تستحم بالماء ، ثم تفسل شعرها المصنوع من الخوص المنسول ، وتمشطه ، وتدهنه بالزيت ، وتجمعه ثم تربطه فى عقدة فوق رأسها ، وترشق فيه دبوس شعر كبيراً ، وتصلح زينتها أمام المرأة الفارغة . ثم تغزل وتنسج ، وتتناول أخيراً من السلة عروسة صغيرة ، تفسلها وترضعها وتبدل ملابسها وتحملها وتدور بها حول الساحة وتجعلها تخطى يديها مع بحركة تعبر عن التوسل حتى تجمع مزيداً من النقود من المتفرجين ، ثم تتسرنم بأهزوجة من الأهازيج التى ينم على صوتها الأطفال ، وتهدهد العروسة حتى تنام . والتمثيل الإيمائى فى هذه الفواصل ممتاز بدرجة مدهشة . فالممثل يحاكي المرأة محاكاة متقنة ، دون حاجة الى استخدام وسائل

التنكر ( المكياج ) ، أو الاضائة ، وإنما يستعين بوسائل اصطناعية صريحة مكشوفة تتضمن الشعور المستعارة ، وأدوات الزينة . وبهتف جمهور النظارة تقديرا واستحسانا ، ولا يسأمون رؤية هذه الحركات التمثيلية التى تصور حياة امرأة تصويرا يقوم به ممثل من الذكور .

وكان هذا الفاصل فى أصله مرتبطا بأسطورة « الملكات العواقر » ، وهى جزء من الفنون الشعبية العريضة فى سيلان . ويحكى قصة سبع ملكات رائعات الحسن والجمال ، استظمن فى النهاية بقوة وسلطان رقص الشيطان ، وتصويره الصادق لحياة المرأة خلال لون جذاب من السحر أن يحلمن . ومهما كان المعنى الاصلى السلالى لهذا الفاصل التمثيلى ، فإنه بشكل ، مثل غيره من هذه الفواصل ، قطعة تمثيلية لامة ، وفترة هدوء من حركات الرقص للبهلوانية المجهدة ، ومن الشعائر التى تطلق فيها الابخرة المخدرة ، والاحاجى الدينية فى فترة المساء .

وفقرات التمثيل الايمائى تزود الأجنبى بلحمة ممتعة ونافعة بوجه خاص ، من الرقص والدراما ، لا فى سيلان فحسب ، وإنما فى آسيا كلها ، كما سنرى فيما بعد . ونحن فى الغرب نقرن الأداء الايمائى أولا بالعباء المهرج ، وهذا الأداء يستخدم دواما ، وعلى وجه التقريب ، لاضحاكنا على بعض ضروب السلوك التهريجى . وعندما يستخدم التمثيل الايمائى بأسلوب جاد رصين ، فإن ما ينبثق منه يتسم بالعاطفة والشجن أكثر مما يتسم بالأساة ( التراجيديا ) . ومع ذلك فإن الايمائية فى آسيا ليس لها أى مضمون هزلى أو عاطفى ، ولو أنها كثيرا ماتعاليج بأحد الأسلوبين ( الهزلى أو العاطفى ) . وتعتبر الايمائية أول كل شئ أداة مسرحية صحيحة . وقد يضحك المتفرج أو يبكى ، إلا أن الضحك لا يثور من عصا المهرج التى تطبق ، ولا يسيل الدمع من أجل الحركات التمثيلية العاطفية التى تعبر عن اليأس ، والمعروفة فى لغة « شابلن » أو « مارسو » الايمائية . فإيمائيات آسيا تتسم بعاطفة انسانية ، وشخصية فردية ، ويستطيع الآسيوى أن يرى صورة نفسه منعكسة فى هذه الحركات الايمائية بوضوح وجلاء ، مثلما نرى نحن أنفسنا فى شخصيات إحدى المسرحيات الحديثة . وخدعة الايمائية التى تحملنا نرى أشياء لا وجود لها ، ونحس بما يجرى دون أن نشهد العلة الحقيقية . هذه الخدعة فى آسيا أمر أكثر اتصافا بالواقعية ، منه فى غير آسيا من البقاع . أما النكهة الخاصة باستعراضات السيرك ، والتى نستشعرها حين نشهد تمثيلا إيمائيا فى الغرب ، فانه لا اثر لها فى آسيا .

وفى سيلان عدد من القوالب المسرحية من نوع المسرحيات



الشعبية ، تجمع بين عناصر الرقص والدراما . والكثير من هذه القوالب المسرحية لم تزل حية في الشعب ، خارج حدود المسكن ، في قرى الجزيرة ، دون أن تغدو كلاسية . وهذه القوالب هي : كولام Kolam ، وسوكارى Sokari ، وناداجام Nadagam ، وباسبو Pasu ولا يجوز التقليل من شأن هذه القوالب المسرحية رغم ما هي عليه في الوقت الحاضر من انحلال ، ورغم صلتها الواهية المبهمة بجماعات محدودة من الشعب . وأهم هذه القوالب « كولام » وهو عبارة عن مسرحية راقصة مقنعة ، لا توجد إلا في قرية أمبالانجودا Ambalangoda الواقعة على قرابة ستين ميلا من مدينة كولومبو ، على طريق « جال » . وهناك لم تزل فرقتان ، تنتمى أحدهما إلى « جوناداسا » ، والأخرى إلى « آريابالا » ، تعملان من وقت إلى آخر ، وتقديم للسائح المهتم بالمسرح ، في مقابل حوالي مائة وخمسين روبية عرضا خاصا موجزا . وتضم الفرقتان فنانين بارعين ، فهما صنوان في هذا المجال ، ولو أن الراقص والممثل الأول لفرقة جوناداسا ، ويدعى « تيلكا » Tilaka وهو فتى يشتغل بصيد السمك - ويكسب المؤدون عيشهم بصيد السمك ، يزاويلونه في الفترات بين العروض القليلة النادرة - يتمتع بجاذبية قوية لقدرته الرياضية البهلوانية ، ورشاقته الانسيابية ، التي تتجلى في مزجه رياضة الشقلبة بفن الرقص . ويمتاز بالمدى الفسيح الذي تتنوع فيه أدواره ، وتتراوح بين أدوار الشياطين والوحوش والإبطال ، وأدوار بنات آوى الأذلة التافهة .

ومسرحية كولام أقدم وأعظم الأشكال الدرامية أو المسرحيات الشعبية الأربع في سيلان ، ولو أنه من الواضح أنها في شكلها الحالي قد ضمت عددا من التجديدات العصرية واختفت بعض عناصرها التقليدية . ولفظة « كولام » مشتقة من اللغة التاميلية ، ومعناها الثوب . أو « التنكر » أو « التصوير » . وتدل القصة الاستهلالية التي يتغنى بها عادة في بداية كل عرض ، على أن مسرحية كولام كانت تستخدم لتسلية ملكة حامل ، كانت توحم ، فتشتهي مشاهدة هذا العرض القنع الخاص المجهول في بلدها . وليس من شك في أن هذا الشكل المسرحي قد نبع من الهند . ومع أن هذا الفن بما يتضمنه من ألقنة هائلة نحت من خشب وتطلى بالألوان ، قد نجح وراج في سيلان ، فإن مثل هذه الرقصات التنكرية قد اختفت تماما من المناطق التاميلية ، ومن معظم أجزاء الهند . وأقنعة « كولام » رقيقة للغاية ، وفي اعتقادي أنها أبدع مثال لفن نحت الخشب في العصر الحاضر . ولما كان القنع المستخدم في العروض الحقيقية يصلح لهذا الغرض مدة

تبلغ الخمسين عاماً على وجه التقريب ، وكان رؤساء الفرقتين يحتفظون بمراكزهم القيادية بفضل مهارتهم في نحت الخشب الى جانب مقدرتهم التمثيلية ، فان هذا الفن قد كتب له البقاء والدوام . وتندرج الأقنعة فى أنواعها من أقنعة صغيرة سطحية تستخدمها الشخصيات العادية العامة ، وأنواعها من أقنعة صفحة الوجه ، الى أقنعة ضخمة منحوتة فى جذوع الأشجار المجوفة ، تثبت على الرأس كلها ، وتستخدم لتمثيل شخصيات الملوك والملكات . وتجمع هذه الأقنعة ، قناع الوجه الناعم المصبوغ الخاص بالملك والملكة ، وغطاء للرأس به ثقوب وأشكال ذهبية وفضية على هيئة زهور وعصافير ، تتوجها قباب وكرات تحيط بها وريقات .

وأقنعة الشخصيات الملكية ثقيلة جدا وطويلة للدرجة ان المؤدى يضطر الى تثبيتها بوساطة سيف خشبي ينفذ فى القنصاع من أحد الثقوب الموجودة أعلاه . ومع كل ذلك يترنح الممثل فى مشيته وهو يمشى الى داخل ساحة العرض ، يقوده أحد المساعدين ، ويفسح له الطريق ، ذلك لانه لا يستطيع ان ينحن ليستبين طريقه ، حتى لا يقع القناع فيوقعه معه الى الأرض ، فتدق عنقه . وبمعد ان يقضى الملك والملكة بضع دقائق وهما واقفان جامدين فى مكانهما ، ثم يؤديان بضع خطوات قصيرة مقضية ، يعاد بهما ثانية الى مكان تغيير الملابس ، وقد حل بهما الامياء ، وتصبب جسامهما مرقا . ولما كانت أقنعة كولات لا تسمح بالكلام خلالها، ويصعب كثيرا سماع الممثلين وهم يتكلمون داخلها ، فان المسرحية كانت فى أصلها إيمائية ولا ريب .

ومن السهل فهم تركيب مسرحية كولات . ففي البداية تظهر الشخصيات المقنعة ، وتدخل الساحة فى تتابع منتظم ، الواحدة تلو الأخرى ، على قرع الطبول وأصوات الموسيقيين الذين يترنمون بالقصة فى جمل لحنية قصيرة . ويؤدى كل ممثل رقصة استهلالية فيما عدا الملك والملكة اللذين لا يكادان يتحركان . ثم ينسحب الجميع ولا يظهرون ثانية الا عندما يقتضى سياق المسرحية وجودهم . والشخصيات كلها أنماط ثابتة لا تغير ، ولا تزداد عليها شخوص جديدة الا عندما يقرر مدير الفرقة صنع أقنعة جديدة مبتكرة لتلائم مسرحية جديدة .

والشخصيات متماثلة فى الفرقتين الباقيتين فى قرية آمبالانجودا، وتتبع رقصاتها الاستهلالية نفس الخطوط العامة . ففي البداية تظهر امرأة ريفية عجوز تبحث عن زوجها السكران . ويلي ذلك اثنان من رجال الشرطة . ثم يأتى أربعة من الجنود العائدين لتوهم من ميدان القتال ، يرتدون أقنعة على هيئة وجوه آدمية مشوهة ومتنفخة ، بها ندبات عميقة مصبوعة باللون الأحمر لإبراز فداحة جروحهم . ويتبع

هؤلاء زوجان هولنديان ، فى هيئة مضحكة ، تثير ذكرى عهد الحكم الهولندى ، ثم غاسل ملابس وزوجته ، ثم رئيس قرية متعاطف ، وباتى أخيرا الملك والملكة ومعهما كبير الوزراء ، وله شارب . ثم تجرى سلسلة أخرى من العروض والرقصات الاستهلاكية التى يقوم بها شخصيات اسطورية ، منها شياطين وآلهة ، من مختلف الأنواع ، يلبسون أقنعة عريضة ، مدهونة بأصباغ براقه زاهية ، منها أقنعة مخيفة . ومن هذه الشخصيات « ناجا » Naga ، أو الشيطان الثعبان ، وتتفرع من رأسه كالشعر عشرات الحيات من نوع الكوبرا ذات الرؤوس المحببة ، وله أسنان بيضاء كبيرة ، ولسان قرمزي بارز ، ومنها طائر « الجارودا » Garuda وله ريش ، ومنقشار ضخيم ، ومجموعة من الشياطين الأخرى ، وعلى رأسها « مارو راكساسا » Maru Raksasa ، وهو أشدها حقدا وضغينة ، واثارة للرعب ، يتعلق بأنيا به اللحية جسد طفل مقطوع ومتهدل . ويتبع ذلك مجموعة من الكائنات : منها سبعاء وبنات آوى ، وآلهة وآلهات مختلفة ، ومنها ما يشبه الأشكال المصرية بمخالب كمخالب « أبو الهول » ، ووجوه ملثمة ، ومنها « الكينارا » Kinnaras وهى مخلوقات نصف آدمية ونصف طائرية ، لها وجوه بسيطة حمراء وردية أو صفراء ، وهياكل بدنية تتشكل من أجنحة وصدور متنفخة . وأخيرا تبدأ المسرحية الحقيقية ، وتنوع موضوعها ، بيد أنه يتناول فى الغالب قصة من سيرة بوذا أو تلاميذه .

ومن أشهر المسرحيات فى « ريرتوار » كولام ، قصة اثنين من « الكينارا » يعيشان هائنين فى غابة ، يرقصان ويفنيان ، ويعرفان على آلات موسيقية . ويصيرهما ملك بينارامس ( فى الهند ) وهو يسطاد ، ويطلب لبه جمال الأنثى ، فيقتل قريبها ، ويشرع فى التودد اليها ، ولكنها عنيدة ، صلبة ، وحزينة واجمة . ويعدها الملك بالجاه والسلطان ، ولكن غهوده تفشل فى انتزاعها من أشجانها . ويشور غضب الملك . ويهم بقتلها ، فيظهر بوذا عند هذا وينقلها ، ويهب لها زوجها اذ بيعته حيا . وتنتهى المسرحية بموعظة يلقياها بوذا فى وفاء الزوجين .

وثمة مسرحية أخرى ، شعبية للغاية ، تحكى قصة أمير يذهب الى « تاكسيلا » Taxila ( الهند الأولى ، وهى اليوم باكستان ) طلبا للعلم ، ويتفوق إلى دراسته للرجة أن استأذه يزوجه ابنته . وفى طريق العودة ، الى بلد الأمير ، يقابل الزوجان صيدا يقع فى هوى الزوجة الشابة . ويتقاتل الأمير والصياد ، حتى يقع السيف من يد الأمير ، فتلتقطه الزوجة ، وتشعر بقلبيها يخفق فى هوى غريم زوجها ، فتسلمه السيف ، ومن ثم يقتل الصياد الأمير ، ويلتفت الى الزوجة

ويطلب إليها أن تعطيه جواهرها فتلبى طلبه ، ثم يهجرها ، قائلا أنها إذا كانت خائفة لزوجها الأول ، فلا بد أن تكون كذلك معه . عند هذا يظهر بوذا في صورة ابن آوى . وتمثل أسطورة تفسر المسرحية الحقيقية . فتنة ابن آوى شره ، يؤدي دوره ممثل مقنع ، يشب وثبات عنيقه فوق سطح الأرض ، وفي فمه قطعة من اللحم . وينزل ابن آوى الى البحر ، ويسبح فيه ، ويصير في طريقه سمكة ، فيفتح فمه ليلتقطها . عند هذا ينقض صقر ، ويخطف قطعة اللحم ، تاركا ابن آوى ، وقد خسر اللحم والسمك .

أما « سوكارى » ، فإنها تماثل بصورة عامة « كولام » ، وإنما في نطاق أكثر تجرؤا وتفوقا . وتعرض مسرحيات « سوكارى » في تلال سيلان ، وعلى الأخص تلال منطقتي كاندى وبادولا ، وتتضمن قصصا تتعلق بزوجة حسناء تدعى سوكارى ، فتعرف الكثير من أعمال الخيانة . فهى أحيانا تظن أن زوجها ميت فتستجيب لغزالات خادماها . وأحيانا أخرى تستدعى طبيبا ليعالج زوجها المريض . ويعلم الطبيب كذبا أن زوجها قد توفى ، وينجح فى اغوائها . والمشهد الختامى فى كل هذه المسرحيات تقريبا مشهد عجيب ، يصور نسيج السجاد ، يقوم فيه الزوج الذى يبعث حيا أو يصطالح مع زوجته ، بالاشتراك مع الزوجة ، بصنع السجاد الذى سوف ينأمان فوقه تلك الليلة . ويقول الدكتور « ساراثشاندرا » Dr. E.R. Sarathchandra أن المعنى الذى يرمز اليه نسيج السجاد هو « الصداقة ، أو الصلح ، أو الاتحاد » وهو الصلح الختامى الذى يتم بين الزوج والزوجة .

وناداجام Nadagam ( وهى لفظة تاملية ومشتقة من اللغسة السنسكريتية ، وتعبر عن الدراما الراقصة ) نمط مسرحى حديث كل الحداثة ، نشأ فى حوالى صدر القرن التاسع عشر . وتتكون أساسا من مجموعة من الأغاني مع خيط قصصى رفيع جدا يربطها بعضها ببعض . وتقوم فقراتها أحيانا على قصة المسيحية ، وأحيانا أخرى على حكايات الجنيات الغربية ، أو على موضوعات تتعلق بحياة بوذا فى الهند . وقاما تعرض ناداجام اليوم فى الهند ، وإن بقيت فى حياة الشعب بصورة واسعة ، فى أغانيها التى لم تزل شائعة يرددنها الناس ، بالألحان والأنغام التى تصاحب مسرحيات العرائس التى تعرض بقلعة فى قرى سيلان .

أما « پاسو » فإنها الصورة السينمائية للمسرح فى الغرب بمسرحية الآلام ، وتعرض فى عيد القيامة فى « نيجومبو » ، وهى بلدة ساحلية ، شمالي مدينة كولومبو حيث توجد أكثر بقاع الجزيرة كثافة فى السكان . وتمثل شخصيات المسيح ، ومارى ، ويوسف وغيرهم بواسطة تماثيل

تحمل ويطاف بها حول منصة المسرح ، ثم توضع فى أمكنة مناسبة خلال الأداء . أما الأحداث نفسها فيقوم أحيانا بشرحها راوية ، وبغنيها أحيانا أخرى « كورس » على لحن توافقى « هارموني » من أربعة أجزاء فى أسلوب النشيد . و « باسو » على الرغم من مادتها الموضوعية السلمية ، قد اقترن بتاريخها فى سيلان عدد من الاضطرابات التى تدعو الى الدهش . فقد جرت العادة ، منذ سنتين مضت ، أن يقوم صبية القرية فى اليوم السابق للعرض ، بصيغ وجوههم باللون الأسود ، ويتخذون اشكال بعض الشياطين ، ويركضون فى شوارع القرية معلنين وصول ابليس . وعند هذا يظهر ابليس ، ويلقى طيهم بعض الأسئلة ، ويجيبه الصبية فيكشفون أسرار البيوت وما تبطنه من مخازن وفضائح . وقد حرم أخيرا عرض مسرحيات « باسو » من أجل هذه الأعمال .

وانعقد العزم ، منذ مدة ليست بعيدة ، على الاستغناء عن التماثيل ، والاستعانة بالمؤدين الأدميين فى تمثيل الشخصيات ، مع قيام نسوة حقيقيات بأدوار فيرونيكا ومارى وغيرهما . وعارضت الكنيسة من فورها هذا المشروع ، وحرّم رئيس أساقفة كولومبو تقديم هذه العروض الحية بدعوى أن ظهور النساء فى المسرحيات « يناقض تقاليد هذا البلد » ، ومن ثم فإنه يشكل مظهرا منافيا للفضيلة .

والمرح فى ذاته ليس من أحسن التقاليد المتبعة فى سيلان ، بيد أن الرقص فيه يعتبر من أدوع ضروب اللهو التى تستهوى النفوس . وهناك ، كما فى سائر بلاد آسيا ، صلة وثيقة لا تنفصم بين الرقص والدراما . ومن العسير التفكير فى رقصة مثل رقصة الشيطان ، دون فواصلها التمثيلية أو الإيمائية . ولا يمكن على هذا القياس ، فصل مسرحيات كولام ، عن رقصاتها الاستهلاكية والتفسيرية اللامعة . وتعتبر سيلان من الوجهة المسرحية بلدا ناجحا بدرجة مدهشة . ففيها فيض من النشاط فى مضمار الرقص ، ومستوى ممتاز من حركات الجسم التى تبهر الأنظار وتحير العقول . وفيها الى ذلك نواة حقيقية من الانجازات الفنية الجديرة بالتقدير ، التى تشيع فى كل عرض مسرحى مهما كانت مناظره بسيطة . ومن حسن حظنا أن فنون سيلان فى تناول الزائر الاجنبى ، دون أية صعوبة ، ولا تتطلب الا أبسط الترتيبات التى يتأتى لآى مكتب سياحى أن يعيدها من أجل أى زائر هام .

وسيلان يعوزها مسرح حديث ، وفن درامى خالص ، ولعل السبب فى ذلك تفوق الرقصات المستقلة والمتميزة ووفرتهما . وقد جرت محاولات متنوعة ، منذ أواخر القرن التاسع عشر ، لخلق مسرح حديث،

واستمرت خلال السنوات الأولى من القرن العشرين . ومن المحاولات التى حظيت بقسط وافر من النجاح ولكنها كانت قصيرة العمر ، المحاولة التى قام بها « بارسي » نشرت فرقته فى كولومبو الموسيقى الهندية الحديثة على النمط الغربى . ونجحت فرقة أخرى فى عرض مسرحية مقتبسة من مسرحية « روميو وجولييت » . بيد أن هذه المحاولات قد طواها النسيان . وكان ثمة جماعة من الممثلين ، عرضوا فى كولومبو ، حتى بضع سنين مضت ، مسرحيات اجتماعية معظمها منقول من الغرب ، وبعض المسرحيات التاريخية التى تتناول جلائل الأعمال التى قام بها الملوك السنهاليون القدامى ، ملوك « أنورادهاپورا » عاصمة سيلان لعدة قرون قبل ميلاد المسيح ، وملوك « پولوناورا » الذين حكموا فى عهد قصر ولكنه مثير من الوجهة المعمارية ، استغرق القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، ثم بطبيعة الحال ملوك العهد إلكاندى الأخير . على أن هذه الفرقة قد أجبرت هى الأخرى على وقف نشاطها . أما المسرحيات التاريخية التى تعرض اليوم ، كجزء من برنامج دمع سيلان بالطابع السنهالى ، فإنها تظهر فقسط من وقت لآخر فى حفلات توزيع الشهادات فى المدارس العليا والكليات ، ويتخذ عرضها فرصة لجمع الأموال اللازمة لتشبيد مباني إضافية فى المدارس القائمة .

والمرح فى سيلان ، باعتباره قالبا فنيا حديثا أو مستقلا ، لم يزل فى الوقت الحاضر بدائيا ، لا يستحق أكثر من اهتمام سطحى عابر ، والقليل الذى يوجده ردىء المذاق ، أو تقليد ركيك لقوالب مسرحية أخرى ، رغم ما يختلط به من قدر وفير من الموسيقى والرقص . وقد لا ينهض فى سيلان مسرح حديث حقيقى ومزدهر خارج العروض التى يقدمها من حين إلى حين فرق الهواة فى المدارس والجامعات . ويبدو أن الرقص والمسرحيات الشعبية التى تتميز بالعنصر الدرامى ، سوف تكفى فى الوقت الحاضر ، وربما لعدة قرون قادمة ، لتزويد الشعب بما هو فى حاجة إليه من صور الترفيه الجمالية . وليس من شك فى أن هذا يكفى لإرضاء السائح ودرء شكواه .

# ٣ بورما

بورما بلد ساحر ، كريم بصورة مذهشة ، وأهله بوذيون متمسكون بدينهم . وتقع بورما في قلب جنوب شرق آسيا ، وتحدها الهند من جانب ، وسيام ( تايلاند ) من جانب ثان ، والصين من جانب ثالث ، وبذلك يبلغ طول حدوده الفين من الأميال .

وبورما هي المستعمرة الوحيدة في آسيا التي أوجب الفكرة الغربيون منذ القدم بفنونها المسرحية إعجابا شديدا لا حد له . بل ان كتاب جون موراي « دليل السائح في الهند وبورما وسيلان » وهو الدليل المتطرق المشايخ البريطانيين الذي صدر لأول مرة في عام ١٨٥٩ وأعيد تنقيحه وطبعه حوالي ست عشرة مرة على التوالي حتى اليوم ، قد سجل ملحوظته الوحيدة عن الرقص والدراما في القسم الخاص ببورما ، فجاءت به العبارة الآتية : « يجدر بالسائح أن يهتم ، قبل مغادرة بورما ، برؤية شيء من الهوى Pwé ، وهي ملهة الشعب الوطنية » ، ثم أضاف بنغمة تتمشى مع لهجته الارشادية المتعالية : « وسوف يبقى معظم المتفرجين لمشاهدة العرض طوال الليل ، ولكن ساعة أو ساعتين من العرض سوف تكفى ... » .

وتفتخر بورما بأنها المستعمرة السابقة الوحيدة التي أصدرت كتابا في مسرحها الخاص ، كتبه بورمي باللغة الانجليزية في عام ١٩٣٧ ، ونشر في الخارج . وعنوان هذا الكتاب النفيس الذي ألفه الدكتور « مونج هتين أونج » Maung Htin Aung هو « الدراما البورمية » ، وكان لمطبعة جامعة أوكسفورد الفضل في إعادة طبعه عام ١٩٤٧ .

وبورما ، فضلا عن ذلك ، هي البلد الوحيد في آسيا ( باستثناء اليابان ) الذي شهد فيه أغلبية الجاليات الأجنبية من رجال السلك

الدبلوماسية والتجارة عروضاً مسرحية محلية ، مع ما عرف عن هؤلاء من تعال على الفنون المحلية ، فكانوا يستجيبون لما في هذه العروض من ألوان البهجة والمتعة دون أن تظهر عليهم تلك المسحة من التفضيل والتسامح التي كانت تميز سلوكهم حيال الأغالي حتى عهد قريب .

ويرجع السبب في كل هذا الشعور الطيب نحو بورما - على ما اعتقد - الى لطف شعبها الفياض ورقة شمائلهم : فهم اناس متحمسون ، كرماء الطبع حتى مع الغرباء ، ومن العسير على أشد الأجانب صلابة وأكثرهم تجهماً أن يقاوم ما يلمسه من طبائع البورميين من سحر وجاذبية . وإن ما تولده هذه البلاد في نفوس الزوار الأجانب من رضى عنها وعن أهلها ، لا ينصرف الى ما فيها من ملاء فحسب ، وإنما فوق ذلك الى السياسة التي تنتهجها . وتضفى طبيعتهم القومية ، وما تتسم به من لطف جذاب ، على تصرفاتهم ، حتى في المجالات الدولية التي يبدون فيها شيئاً من المعارضة ، طابعاً منطقياً عذبا ترتضيه النفوس ، آية ذلك أن « يونو » UNu رئيس وزراء بورما قد قام بنفسه منذ عدة سنوات بترجمة كتاب ديل كارنيجي . « كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الناس » ، فذاع الكتاب في رانجون وأصبح أكثر الكتب رواجاً .

وإن الدفء الكثير الذي يشيعه شعب بورما في كل مظهر من مظاهر حياتهم ، سواء في الدين ، أو السياسة ، أو آداب اللياقة الاجتماعية البسيطة ، ليفيض بالمثل على مسرحهم . فثمة لون لذلك من ألوان البشاشة واللطافة يشرق في تصرفاتهم ، حتى في أشد حالاتهم جداً ووقاراً . ففي مسرحيات بورما المقنعة ، على سبيل المثال ، يعامل « رافانا » ، شرير أسطورة الرامايانا ، معاملة الشخصية الفكاهية ، ومهما كان رافانا ، في الخطة الدرامية ، شخصية لثيمة مؤذية ، فإن الممثل الذي يقوم بدوره لابد أن يجعل منه شخصية بهيجة مضحكة ، بل ولينة العريكة لا تؤذي أحداً . وفي « رقصات الأرواح » ، حيث تظهر « النات » nats ، وهى أرواح بورما الطبيعية السبعة والثلاثون القديمة ، التي دامت رغم انتشار البوذية ( وتجرى هذه الرقصات على نفس خطوط رقصات الشيطان في سيلان ) ، نجد معظم العسرس هزلياً . وعندما تتسلط الأرواح على النسوة ، فإن أفعالهن تتسم غالباً بالهزل والمجون - ثمة « نات » ( روح ) سكير ، يقدم الويسكى للمتفرجين ، وثمة طفل يمزح مع غيره من الممثلين ، و « نات » آخر يمثل امرأة مغرورة وحمقاء .

وتتجلى دماعة أخلاق البورميين حتى في العروب . فبعد انقضاء



الحرب الهجومية التي شنتها بورما على سيام ، فى اواسط القرن الثامن عشر ، وخرجت منها مظفرة ، واستولت على عاصمه سيام ونهبتها ، عاد البورميون من غزوهم وقد احضروا معهم فرقا كاملة من الممثلين والراقصين الدين وقعوا فى اسرهم ، وعاقبهم بان جعلوهم يرفصون فى بلاط ملوك بورما . وبورما هى البلد الوحيد فى اسيا - باستثناء القبائل الجبلية واهل « بورما العليا » المتوحشين - التى تفتقر الى الرقصات الحربية ، والى رقصات السيوف البارعة ، المظفورة الاسلوب التى تؤدى فى صورة معارك وهمية ، وتعرض فى مسائر انحاء اسيا بكثرة مفرطة .

ويرجع بعض الاثر الذى يقع فى نفس الزائر الأجنبى حيال المسرح فى بورما ، الى تلك الشعبية التى يضفيها كل الناس من جميع الطبقات على هذه المسرحيات . فتحة عرض من عروض « بووى » يجرى فى الليالى القمرية ، حين يكتمل القمر بدرا ، فى كل مكان ، فى المدن وفى القرى . ويتضمن كل عيد - وبورما بحق بلد الاعياد - عرضا مسرحيا فى مكان قريب من المكان الذى يقام فيه الاحتفال بالعيد . ولإيواء الجماهير التى تحتشد لمشاهدة مسرحية حديثة ، أو الفرقة على راقصيهم المحبوبين ، يقام فى الليلة السابقة للحفل عدد كبير من الاكواخ المسقوفة بالقش والغاب ، تحاط بسياج من خوص النخيل المدموج ، وذلك فى كل حديقة وساحة ، حتى فى الحى التجارى بمدينة ترانجون العصرية . ومن الاكواخ الكبيرة الفسيحة ما يتسع لآلف متفرج يجلسون القرفصاء على الأرض أو على حصائر مهلهلة من البوص ، أو على مقاعد واطئة من الخيش ، توضع على جانب من جوانب الكوخ ، ويرقبون الممثلين وهم يؤدون على منصاتهم الوقتية المبنية من أعواد الغاب . وفى كل هذه العروض ، تحجز ساحة معينة تحاط بحاجز من حبل مشدود يجلس فيها الكهنة البوذيون ذوو الرؤوس المخلوقة ، والاكتاف العارية ، والأردية الصفراء ، الذين يفدون لمشاهدة العرض ويستمتعون بما يشهدون بقدر ما يستمتع سائر النظارة من الأفراد العاديين . ونجد بين المتفرجين موظفى الحكومة ، وطلبة الجامعات ، وضيوا أجنب قد اتوا الى الحفل بدعوة من بعض أصدقائهم البورميين من ذوى الثقافة الغربية . وقد يستضيفك أحد الأصدقاء فى داره ، فى الفترات بين ليالى البدر ، فيسليك بعد وجبة العشاء بعرض راقص خاص ، أو باحدى مسرحيات العرائس النادرة التى يقدمها فنان متخصص جاء من فوره الى العاصمة قادما من مدينة « منبلاى » فى شمال بورما . وعندما تنتج مسرحية جديدة ، فإن الجمهور البورمى انهم لا يطلب

رؤيتها ثانية فحسب ، وإنما يرغب فوق ذلك فى قراءتها . وأعرف مسرحية بيع من طبعتها الأولى ما يريد على عشرين ألف نسخة فى غضون بضعة أسابيع . هذا العدد الكبير من القراء ، فى بلد يعانى مشكلة الأمية ، وقلة الموارد المالية ، يربو على جمهمـوـر قراء معظم مسرحيات برودواى أو وست اند .

والى جانب المسرحيات الشعبية القديمة التى تحكى ، وطالما قد حكّت قرونا طويلة ، حياة بوذا ، والقوالب الدرامية الراقصة المستعارة من الهند المجاورة أو نيام المتأثرة بالطابع الهندى ، نجد أن أول دراما حقيقية قد ظهرت فى نهاية القرن الثامن عشر . ومع أن تاريخ المسرح الدرامى فى بورما حديث بعض الشيء ، فقد كان هناك اعتبار خاص واحترام ملحوظ للمسرح فى كل أنحاء البلاد . وعندما كان قسم من بورما العليا تحكمه الصين فى القرن التاسع ، كان السفراء البورميون الذين يدخلون بلاط بكين ، يترنمون ببعض الأغنيات ويرقصون رقصات أبجدية يؤدون بها ، بالإيماءات والأوضاع ، أشكالا لطيفة تعبر عن التحية والاحترام . وفى القرن الحادى عشر ، قام ملك من أشد ملوك بورما بأسا برحلة للغزو ، ومضى فى طريقه غربا حتى بلاد الهند نفسها ، فجعل يقيم فى الطريق من موضع لآخر ، تماثيل حجرية تصور موسيقيين وراقصين ، ترمز الى غزواته الموفقة . وعندما عاد حفيده الى شن هذه الغزوات ، ودخل الهند مرة ثانية ، قيل أن هذه التماثيل قد دب فيها الحياة ، وجعلت تتحرك وتغنى ، فأثارت فى نفوس الجند الحنين الى الوطن بالحنانها وحركتها .

وفى فجر القرن التاسع عشر أصبحت بورما أول بلد فى العالم يقيم وزارة للمسرح ، كانت أهدافها متنوعة : فمنها ممارسة لون من الرقابة على الشئون المسرحية الواسعة الأرجاء التى كان يصعب أحيانا السيطرة عليها ، ثم ضمان احترام المسرحيات لقدسيتها الديانة البوذية، وأن تصور بلاط الملوك تصويرا صحيحا لائقا بمكانتهم ، وربما أيضا تنشيط المسرح ، وعلى الأخص مسرح العرائس ، فى تخطيط يتوافق مع أهداف الدولة ويتمشى مع السياسة التى ينتهجها الملك ( على أن الامور كانت تجري فى الواقع على منوال مغاير . ذلك أن فناني مسرح العرائس قد استغلوا رعاية الدولة لهم ولفنهم ، فاستخدموا هذا الفن فى الكشف عن المظالم القائمة ، وأعلنوها على لسان عرائسهم بجرأة لم يقدم عليها الممثلون ) .

وفى مطلع القرن العشرين ، أقامت بورما نظام ( النجم ) فى مسرحها ، ونال ثلاثة من الممثلين شهرة فائقة حتى أصبحوا معبودى

الجماهير فى طول البلاد وعرضها ، وهم : اونجبلا Aungbala الذى شيعت جنازته فكانت فرصة للمظاهرات التى عبر بها الناس عن مشاعرهم ، ثم « سين كادون » Sein Kadon ، الذى كان يبهىر الأنظار بثوبه الخاص الذى يتكون من مئات المصابيح الكهربائية الصغيرة التى كانت تومض وتنطفئ على التوالي فى اللحظات الدرامية فى مسرحياته ، وأعظم الثلاثة « يوپوسين » U Po Sein الذى استمر يرقص ويمثل حتى توفى فى عام ١٩٥٠ . وكان فى طبيعة يوپوسين شىء من الشذوذ ، اذا صح هذا الوصف ، ذلك أنه لم يكن يطلع أبدعلى خشبة المسرح ، الا ومعه اثنان من قدامى الجنود الانجليز ، يحمل كل منهما بندقية ، ويقف الى جانبه . بيد أنه كان مهتما كل الاهتمام برفع الممثل الى مكانة محترمة ، ومن ثم كرس كل جهده لتنفيذ الأعمال الجيدة ، وللاداء الذى يتسم بالأخلاق المثالية - وهى صفات لم يكن الممثلون يتحلون بها فى الزمان الماضى . وكانت التبرعات التى يقدمها لأبواب البر لا حد لها . ومن أجل العروض التى نظمتها لجمع الأموال لصالح جمعية الصليب الأحمر فى غضون الحرب العالمية الأولى ، اعترفت الحكومة اعترافا رسميا بفضله ومنحته لقباً مشرفاً . وبفضله سمى أذواق الناس ، وافرت أكبر الهيئات بفنه ، وذلك نتيجة عظيمة لم يثأت لوزارة المسرح نفسها أن تحصل على مثلها . واليوم يحمل ابنه « كنيث » Kenneth رسالة أبيه ، فى أسلوبه الخاص ، ويقدم أجزاء من رقصات غريبة ، كذلك الرقصات التى تسمى Ray Bolger-type, booms-a-daisy, taproutines فى داخل العرض البورمى « بووى » والتى أشاعت البرور فى نفوس مواطنيه ، كما أثارت الضيق فى نفوس معجبيه من الأجانب .

وثمة روابط حرة تجمع بين المسرح والحكومة ، اتصلت حتى وقتنا هذا . ذلك أن الكثير من موظفى الحكومة وأفراد الأسر الكبيرة ذات النفوذ قد جربوا معالجة الكتابة للمسرح ، بل وقام بعضهم أحيانا بالتمثيل فوق خشبة المسرح . وقد أقدم « يونو » U Nu ورئيس الوزراء ، وهو من الأبطال الوطنيين ، ومن أعقل وأتضح رجال السياسة الذين أنجبته بورما ، على ترجمة أفكاره فوق خشبة المسرح ، فكتب بعض المسرحيات فى عدة مناسبات . وقد ألف فى فترة شبابيه مسرحيات صغيرة بديعة جيدة الحكمة تتناول موضوعات متنوعة كمشاكل الزواج والحلول الموقفة العادلة التى تنتهى إليها ( وتدور احداها حول موضوع عدم التكافؤ فى الزواج من وجهة نظر فرويد ) ، وموضوع الدين . وآخر مسرحية كتبها ، وقد فازت بنجاح بسبب شهرة مؤلفها،

ولمضمونها ، وتسمى « الشعب يشق طريقه » ، ويصف فيها فشمل الشيوعية كأداة للحكم فى بورما . وفى غضون الجولة التى قام بها « يونو » أخيرا فى أمريكا ، احتفى به مسرح « پاسادينا » Pasadena وقدم له عرضا باللغة الانجليزية لمسرحيته الأخيرة .

والعلاقة بين السياسة والمسرح فى بورما علاقة تقليدية . والتحفة المسرحية الرائعة « ويزايا » Wiza Ya بقلم « يوبون نيا » U Pon Nya أشهر كتاب المسرح فى بورما ، ومن مواليد بداية القرن التاسع عشر، عمل ذو طابع سياسى . وقد ظهرت هذه المسرحية فى عهد حيث كانت فيه الدساتير طمعا فى السلطة . وكان ثمة أمير عاصى شكس ، أكد لاتباعه أنه قد قوم طبائعه ، وجعل لنفسه نيات طيبة ، بينما كان فى حقيقته يسعى لاختصاب العرش . ولكى يخفى « يوبون » مضمون قصته التى كانت معاصرة لهذه الأحداث ، أخرج مسرحية فى سيلان ، عالج فيها عددا من الموضوعات المتصلة بالقصص البوذية الجيبية الى قلوب الشعوب ، فأوضح كيف أن مجد سيلان قد قام على كاهل هذا الزعيم الذى استقام حاله وطابت أموره . وحازت المسرحية شعبية كبيرة ، بصفتها مسرحية ، الأمر الذى دهم فى ذلك الحين فكرة احتمال نجاح الأمر فى الاستيلاء على زمام الحكم ، ومن ثم اغتيل كل من الأمير والكاتب لاشتراكهما فى المؤامرة .

ولفظه « بووى » Pwé التى تنصرف الى كل ضروب اللهب المسرحية فى بورما ، معناها شيء « معروض » ، وهى المرادف الصحيح للفظه الانجليزية show « عرض » . ويوجد اليوم حوالى ستة أنماط مختلفة من البووى الشائعة ، تعرض فى جميع أنحاء بورما ، ولكنها تتركز كلها فى مدينة رانجون الساحلية التى تضم أكبر عدد من سكان المدن ، وأعظم قدر من المال الذى يصرف على وجوه الترف واللهو . وأهم ضروب البووى الشائعة « زات بووى » Zat Pwé ولفظة « زات » فى أصلها هى اللفظة الهندية القديمة « جاتاكا » Jataka التى تطلق على المجموعة الهائلة من القصص والأساطير المتعلقة بحياة بوذا .

ولما كان للبوذية أثر حيوى عميق فى حياة أهل بورما ، كان لزاما علينا أن نستطرد قليلا فى هذا المجال . فقصص « جاتاكا » تتصل عادة بشباب بوذا . فبعد « استنارة » بوذا اعتبر شخصه مقدسا لدرجة اعتبار تصويره ، بالنحت فى المعابد أو التشخيص على خشبة المسرح ، انتهاكا للحرمة المقدسة . وفى المزارات البوذية الكبيرة فى « ساتكى » بالهند الوسطى ، على سبيل المثال ، حيث توجد أبدع

أعمال النحت البوذية فى العالم ، نجد البوابات والأسوار الشبكية الغربية الشكل ، والمبنية بالطوب ، تصور تلاميذه تصورا صادقا جليا ، فى حين أنها تمثل بوذا بفراغات فى الهواء أو بمقاعد خالية أو منصات خاوية . ولا يوجد فى بورما بالمثل أى ممثل يودى شخصية بوذا . والمذهب البوذى المتبع فى هذه البلاد صارم فى تعاليمه لدرجة أن الراهب البوذى يعامل بكل حيطة وحذر . ومع ذلك فإن نصوص الراماياتا التى نقلت الى بورما ، اذ تحكى قصة « راما » وتعتبره بوذا المستقبل ، فإنها تصور دقائق حياته فى حرية واسلوب دنيوى .

ولنعد أدرأجنا الى « زات بووى » . هذه الكلمة تتصرف اليوم ، فى اللغة الدارجة ، الى كل عرض يقلمه المسرح « الكلاسى » ، ويؤديه فريق من الممثلين الذين ينغمسون فى متتابعات راقصة طويلة كلما تطورت القصة ، وسمحت لهم احداثها بالرقص . والمسرح « الكلاسى » مسرح ينتمى الى اصول قديمة ، ويخضع بنقوه لقواعد شكلية دقيقة ، ويتحدد بسياق درامى مرسوم ، ولا يلائم الا الموضوعات التاريخية بصورها المحددة الاسلوب . ومع ذلك ففي هذا النطاق « الكلاسى » مجال يكفى لأن يمارس الفنان قدرته على الخلق ، ويتيح له فوق ذلك شيئا من التجديد ، ولكنه لا يكفى لأن يجعل منه فنا عسريا فى شعوره واسلوبه قادرا بذلك على مخالفة الحدود الجمالية المستقرة .

ويبدأ عرض « زات بووى » عادة فى حوالى الساعة التاسعة مساء ويستمر حتى الرابعة صباحا . اما المسرحيات التى تؤلف فى الغالب مع كل دورة تمثيلية جديدة ، فإنها تنحصر فى عصر من العصور القديمة فى تاريخ بورما ، وتتناول الملوك والملكات ، والنساء المخادعين ، ورؤساء الوزارات الذين يدبرون المؤامرات . وثمة مسائل تتعلق بولاية العرش ، والفرار من جنح الظلام الى المخايء المنعزلة فى الغابات ، وبالشخصيات المجهولة ، والزيجات السعيدة ، واسترداد العرش . ويتطلب بنیان المسرحيات عادة مناظر متعاقبة ، كوميدية ، وعاطفية ، وبالعالم موضوعها الاجمالي تحول الشخصيات الرئيسية من حالة الوق والهناء ، الى الفرفة والشقاء . اما الخاتمة فإنها تمثل دائما اجتماع الشمل ، وشيوع الفرح والسعد . ومن وقت لآخر تترنم كل شخصية بفناء بيرزجو المشهد . اما اللباس فإنها رائمة وغريبة ، ويظهر الملوك والأشراف فى أردية من الاطلس برتقالية أو خوخية اللون ، مرصعة بالجواهر ، ومتوجة بأغطية للرأس ذهبية ، مخروطة الشكل ، ويحملون سيوفاً فضضية براقية .

ويبدأ الرقص الرئيسى بعد منتصف الليل ، فى حوالى الساعة

الثانية أو الثالثة صباحا . ويطلق على هذا القسم من العرض اسم « ويت - با - ثوا » Huit-Pa-Thwa وهو عبارة عن حركة راقصة شبيهة بالرقصة الثنائية pas-de-deux ( فى رقص الباليه الغربى ) ، يؤدى فيها نجما الفرقة الكيران المبع مجموعتهما الراقصة . عند هذا يمتدل المتفرجون فى جلستهم وينتهون للعرض . وقد استحدثت فى عروض « زات بووى » الكثير من التجديدات منذ بداية عهدا ، الا أن هذه الفقرة الراقصة لم يطرأ عليها أى تعديل . وقد تكون المناسبة التى تجرى فيها الرقصة الثنائية ، حسب العقيدة الدرامية ، احتفالا يقيمه البلاط ، أو حفلة زفاف ، أو فاصلا مستقلا مقطوع الصلة بالموضوع الدرامى ( وبعدها تعاود المسرحية ما انقطع من سياقها حتى تبلغ حل عقدها ) . وتعزف فرقة كاملة تستخدم آلات موسيقية بورمية ، عزفا متصلا - فتعلن عن المشهد ، وتوضح انه يهيج أو شجى ، وتحدد منظره ، أن كان فى البلاط ، أو فى غابة ، وتفسر الجو الشائع فى العرض ، أن كان يتسم بالجرأة أو العيب ، وتشيع فى المسرحية جوها العام . وتصاحب الموسيقى اداء كل رقصة بمجموعة متألفة من الأصوات ، تنبض ، وتتلذب . وتستخدم الفرقة الموسيقية الكاملة التى تصاحب عرض « زات بووى » حوالى اثنتى عشرة آلة موسيقية مختلفة ، وتسمى « سينج » Saing وتضم اكبر مجموعة من الموسيقيين تعمل فى عرض واحد فى بورما ، وتستخدم زيلوفونات مصنوعة من خشب التلك المنحوت المزخرف ، ولها مفاتيح مصنوعة من نوع خاص من الغاب الرنان ينمو فقط بالقرب من ضفاف الأنهار ، ويقرع عليها بواسطة مطارق من جلد ماعز الشاموا تشبه شاكوش النجار . وقد يكون بها عدد من طبول كبيرة كالإقداح الضخمة ذات أمتاق تستقر واقفة على الأرض أو تعلق بسير من الجلد يلف حول كتف العازف الذى يقرعها من الجانب وهى فى مستوى الأرداف . وثمة أبواق من العاج تتدلى منها أقماع فضية تنطق ، ولا تلتصق ، على فوهة البوق ، حتى يتضخم الصوت . وبالفرقة آلات الإيقاع ، فمنها أنابيب من الغاب طول كل منها قدم واحد ، والأنبوبة مشسقة على شكل قش الكتنة ، تطق وتفرق عندما يهزها العازف هزا مرتجا . ويقوم أحد الرجال بدق مجموعة من صنوج مربعة فى يده اليسرى ، ويصفق فى الوقت ذاته بزوج من الرفوف الصغيرة بحجم الكتبان فى يده اليمنى .

والأتان الموسيقيتان الرئيسيتان فى فرقة « سينج » مزخرفتان بأقراط ، وهما متعة للأنظار وللأسماع . وتتكون أحدهما من دائرة

من احسن وعشرين طبلة صغيرة تتدرج أنغامها من النغم الواطي الى العالى الحاد . وتضبط أنغام كل طبلة بوضع كرة من عجين الأرز المندى فى وسط الالهاب الذى يغطى الطبلة ، وتحفظ هذه الكرة الجلد مشدودة . وتستغرق عملية الضبط ساعة ، تصالح بعدها الطبول للمزف عليها ليلة كاملة ، ولا بد من تكرار هذه العملية فى كل عرس جديد . وتتماثل طبقة الصوت مع الطبقة التى نعرفها فى طبولنا . اما السلم الموسيقى فانه سباعى النغم ، بيد أن نغمتى فا و سى أعلى وأدنى ، على التوالي ، من نظيرتيهما فى سلمنا الغربى المتزن . وتنوع عملية ضبط النغم تبعا لكون الموسيقى عصرية او كلاسية ، بيد أن لكل من نوعى الموسيقى وجوها كثيرة من الشبه بموسيقانا الغربية ، ومن ثم لا تبدو لاسماعنا غريبة او قبيحة كل القبح أو الغرابة ، حتى عندما نسمعها لأول مرة . اما الطبول فانها تحاط بصندوق على شكل سجاج دائرى من صفائح خشبية مرصعة بقطع من مرايا عاكسة براقعة . ويجلس العازف فى مركز الدائرة على مقعد صغير ، ويدور فى مكانه وهو يؤدى على هذه الطبول الأريجييو arpeggi المتوج للأنغام الصاعدة والهابطة ، وفوقه مصباح كبير ذو زجاج مصنفر أحمر اللون ، شبيهه بمصابيح الشوارع من الطراز العتيق ، مثبت على حامل خشبى منحوت على هيئة طائر ، وينشر المصباح ضوءه على الفرقة الموسيقية كلها . اما الآلة الموسيقية الرئيسية الثانية فتتكون من عمود يتدلى منه دفان كبيران gongs من معدن ثقيل . ويتشكل الاطار على هيئة حيوان اسطورى ، هو إفى حقيقته خمسة حيوانات فى صورة حيوان واحد - فيبرز من الرأس قرون الأيل . وتتجمد حوافر حصان فوق الدفوف التى تتدلى من وسط الاطار ، وتنبسط جناحا نسر على جسم الحيوان الشبيه بحية رفيعة وطويلة لها ذيل سمكة . وتبدو الآلة فى مجموعها كحيوان التنين النحيل الجسم ، يتدلى من قمه الكائن فى احد اطراف جسمه مصباح أحمر مصقول من تلك المصابيح التى تزين شجرة عيد الميلاد ، ويلتصق بذيله المجدد قطعة كبيرة مكعبة من زجاج أحمر ياقوتى . ويحدد الرنين العميق المنعكس الصادر من الدفوف النبضات الرئيسية للموسيقى ، ويعين القام الاساسى لأنغام الفرقة .

والصوت الذى تصنعه هذه المجموعة من الآلات الموسيقية الغربية الجميلة ، هو ولاشك من أمتع الاصوات فى الشرق . وتعتبر الموسيقى البورمية الثانية فى آسيا كلها ، بعد موسيقى اندونيسيا ، من حيث جاذبيتها ، للآذن الأجنبية على الأقل ، وتشارك الموسيقى الاندونيسية ، فضلا عن ذلك ، إفى مفهومها الأوركسترى ، ذلك المفهوم الذى أصبح

جزءا لا غنى عنه من مفهومنا الموسيقى . وإن العزف على عدة آلات موسيقية مختلفة فى وقت واحد ليكسب الموسيقى نسيجا وتعقيدا حسيا اصبحا اليوم من لوازم متعتنا . وتشكل ضروب التألف والتوافق التى تنتج من قرع أو عزف عدة انغام مختلفة فى وقت واحد ، وتعبير آخر « الهارمونية » ، لونا من الوان السحر التى تتميز بها الموسيقى البورمية . والموسيقى الاوركسترية ، قد تكون فى نظر الاسيوى ، بوجه عام ، خليطا أو تشويشا ، وعائقا يحول دونه والصفاء الشفاف الذى يجب أن تكون عليه الحانه وايقاماته الاصيله غير الزائفة . أما بالنسبة الى اغلبيه اهل بورما ، فإن النسيج الكثيف من الموسيقى الاوركسترية هو وحده الخليق بأن يبارى ثراء فنونه المسرحية . ففى بعض الأحيان ، تصدح الموسيقى التى تصاحب عرض « ذات بووى » بصوت يحاكي خرير المياه ، وفى احيان أخرى تشبه عن بعد صخب موسيقى الجاز الأمريكية : بطولها العديدة التى تدق بصوت شديد يصم الأذان أوزانا وسينكوبات تتعارض بعضها مع بعض . وكثيرا ما تبدأ الموسيقى دفعة واحدة بتفجير متزامن من الأصوات ، وكأنها رزمة من لفائف البارود قد انطلقت فجأة ، ثم تخفت حتى تغدو رقيقة فائرة ، وإذا هى تنقلب ثانية الى نبضات مرحة بهيجة لا ضابط لها من أصوات ورنات متباينة ومتعارضة :



وينهض الرقص البورمي كله تقريبا على عرض « ذات بووى » الكلاسي ، أو يقتبس منه ، وهو دائما رقص نشيط وحى ، مصمم بصورة تثير المشاعر وتحرك الوجدان . ويرقص الرجال والنساء معا دائما ، ومن النساء من يروق لهن أن يرقصن رقص الرجال ، والعكس بالعكس . والزى للجنسين فيه أسراف ، فالثياب مزركشة بالترتر ، ومحللة بنسيج مغطى بذرات من مواد براقة ، على شكل رسوم تمثل تينكات أو طيوراً . والألوان إما لامعة وإما هادئة تبعاً لمزاج الراقص . ويستخدم الرجال الألوان الزاهية البهيجة . أما النساء فغير تدين غالباً ثياباً فى لونها ظل من لون الخوخ ، أرى أنه من خصائص ومميزات بورما . ويلبس كل من الرجال والنساء « اللونجى » longyi ، وهو عبارة عن ثقبه على هيئة السروال ، تثبت حول الخصر بحزام من فضة أو من بللور صخرى ، وتندلى حتى الأرض . وتثبت النسوة فى النقبه حاشية اضافية من الحرير الأبيض ، تجسر على الأرض ، فتجذب القدمين ، وتجعل حركات السير شاقة وخفية . ويرتدى كل من أفراد الجنسين سترة ( بلوزة ) . أما سترة الرجل فاتها فضفاضة كالجزة



الطوى من البيجامة الصينية ، وأما سترّة المرأة فإنها تصنع عادة من نسيج شفاف يلتصق تماما بالجسم . وتحيط المرأة بالزهور شعرها الأملس المضموم على شكل مخروط مرتفع فوق الرأس ، ومشبك بدبوس . ويضع الرجال كذلك ازهارا فى القماش الحريري الرقيق الأصفر أو الأحمر الوردى المثبت فوق الرأس والمربوط فى كشكشة عريضة تميل جانبا فى مظهر براق فيه خلاعة . ويرتدى الراقص فى حلقة كل اذن قطعا من الماس . ويحمل كل من الرجل والمرأة مروحة تطوى وتفرد ، وتشكل عمليات طيها وفردها حركات زخرفية راقصة كاملة .

ويجرى جوهر الرقص البورمي بالصورة الآتية : ففى البداية يترنم الراقص بعبارة قصيرة ، تجدد كلماتها الإيقاع ، ذلك لأن اللغة البورمية لغة موسيقية مضبوطة النغم تزرخ بالأصوات الدقيقة ، منها الطويلة ومنها القصيرة . فاذا زيد فى طول احدى الكلمات مثلا ، تمشيبا مع أحد الألحان ، كان ذلك فى ذاته حقيقيا بأن يغير المعنى . ثم ترددا للطول الإيقاع . وعندما تمزق الفرقة الموسيقية كلها نفس الفقرة ، لحنا وإيقاعا ، ينطلق الراقص مؤديا رقصته . وفى ختام عدد من هذه العبارات التى تشكل فى مجموعها قصيدة شعرية ، تتكرر فيها كل الخطوة التى تشمل الغناء ، وقرع الطبول ، والرقص، وعزف الأوركسترا كلها ، تؤدي رقصة ختامية معينة . وفيما يلى أنموذج من فقرة راقصة: « فى حيرات القصر / تنتظر السيدة قدوم الملك / حتى مطلع الفجر / ولكن الملك لم يأت » . وتقول الخاتمة الرائعة : « انها تحبه حتى نهاية العالم » . وتطنب الأغنيات أحيانا فى مديح جمال الطبيعة فى الاقليم ، وتشيد بأسرار الغابة ، أو بقدسية مدينة طاهرة . أما الموضوعات فإنها لا تخضع لاية قيود ، طالما كانت رومانسية أو شعرية .

ويعتبر رقص بورما من أبرع الرقصات الموجودة فى آسيا . فالراقصون يشبون فى الهواء ، ويلوون أذرعهم ، ثم ينزلون الى الأرض فى مجموعات من الانحناءات الخفيفة على الركب ، ويؤدون أحيانا ، من هذا الوضع القاعد الترقصاء سلسلة من الحركات الروسية المثنوية pliés ، ويدورون حول أنفسهم على قدم واحدة ، والساق مشدودة . أما المرأة ، فإنها تضرب أحيانا ذيل ثوبها برجلها الى وراء ضربة قوية ، وتقلد يديها خلفا وأماما وكأنها تصارع الهواء وبيتسم الراقصون طول مدة الرقص ، وينفجرون من وقت لآخر ضاحكين فى طيبة من براعتهم المفرطة . ويضحك المؤدون، ففى كل من فقرات الرقص والدراما

فى عرض « ذات بورى » بقدر ما يضحك المتفرجون . ويجد البورميون متعة قصوى فى مشاهدة المسرح اذا ثبت لهم أن المؤدين يتمتعون هم أيضا بالأداء . وتؤدي الراقصة أحيانا حركة تختتم بها رقصة ، فتشب بسرعة مذهلة ، ثم تقع مستلقية على ذراعى زميلها الممدودتين . ولما كانت حركات الرقص البورمي ذات طبيعة فجائية انطلاقية ، فانها تؤدي فى فترات قوية متفرقة . ومع أن برنامجا راقصا ( فى خارج السياق الذى يتضمنه عرض ذات بورى ) يستغرق عادة حوالى ساعتين ، فان ثلثى هذا الوقت تقريبا يشغله الرقص الحقيقى . وتتيح فترات التوقف بين العبارات والفواصل التى يطوؤها الفناء وترديد الطبول للإيقاع ، فرصة الراقصين يهدئون خلالها ويستجمون من العناء الذى تحملوه .

ووضع الانطلاق الاساسى للرقص فى بورما قريب من وضع القرفصاء : فالركبتان تنبسطان بقدر ما يسمح لهما به الثوب «الونجى» ، والأرداف تبرز الى الخلف ، وينسحب تجويف الحوض ، فيتحرك الراقص وكأنه يحوم فوق سطح الأرض تماما ، ويلتصق العقبان ببعضهما ببعض ، وتنحرف القلمان الى الخارج على شكل حرف V متسع . أما المرفقان فانهما يندفعان خلفا مع بقائهما لاصقين بالجسم ، فكانهما جناحا طير مطويان ولا ريش لهما ، وثبت اليدين عند الوركين والأصابع تشير الى جمهور النظارة . ويتجه وجه الراقص الى أعلى ناظرا الى سقف المسرح . ومع حركة اليد التى لا تمسك المروحة ، يشكل الإبهام مع الأصابع الأخرى المشدودة المتصلبة حرف x . وفى ختام كل فقرة راقصة ، تسقط اللراعا فى لين على جانبى الجسم ، ولكن الوجه يظل مرفوعا الى أعلى .

والرقص الذى يستهل عادة كل عرض ، رقص تحية واحترام ، ينحني خلالها الراقص واضعا أنامله كلها معا أمام وجهه ، والمروحة تتأرجح فى نطاق حرف V الذى يشكله الإبهامان . وتطرق الأصابع مع عزف الموسيقى فى حين يبقى المثلث الذى يشكله الإبهامان على حاله . ثم تفترق اليدين ، وتلتويان ، وترسمان بالتبادل دوائر تتذبذب . ويتوجج جسم الراقص بمجموعة من الحركات المقوسة تبدأ من وضعه المرفص حتى يستقيم واقفا . ويأتى الراقص عددا من الإيماءات ، فمنها حركة عارضة تشبه حركة غسيل الوجه ، تمر بها اليدين أمام الوجه فى يسر ورشاقة ، دون أى جهد ، ومنها الحركة الختامية التى يؤدي فيها الراقص وثبة فجائية يجرى بعدها صوب جمهور المتفرجين ، ثم

يتوقف ، ويصق يديه ثلاث مرات ، ثم يتقاطع معصماه وتتدلى يداه في ارتخاء .

ويتعلم الصبي ( أو الصبية ) المتوسط الذي يبلغ من العمر الثامنة . وهي السن العادية التي يبدأ عندها تعلم الرقص ( رقصة التحية هذه ، ويتقن أداء الخطوات العشر الرئيسية التي تشتمل عليها ، ويستغرق منه ذلك حوالي ستة شهور . ويبدأ التمرين بحركات القدمين ، ويتدرج الحدث على الإقامات برفع قدميه وكأنه يرقم الوحدات الزمنية . ويلى ذلك حركات السير ، ثم يضيف في النهاية إيماءات اليد ، وغير ذلك من الحركات الأصعب أداء . وعندما يتلرب الراقصون ، يترنمون بغناء ينشط الذاكرة ، ويتمشى مع لحن الموسيقى . وكلمات الغناء بسيطة : « هذى الخطوة الأولى ، وهذى الخطوة الثانية ، الخ ... وهذا تبديل الأيدي ، وهذا دوران الرأس ، وهذه استدارة الكتف ... الخ ... » . وأنه لمنظر عجيب ، منظر الفصل وقد اكتظ بصبيحة أصحاب البنية ، هادئين بدرجة تشبه الخمول ، وإذا بهم قد دب الحياة فجأة في أهدانهم ، ولعت عيونهم ، وطفقوا ينفون بأصوات رفيعة حادة ، وهم يشبون ويدورون تبعا لحركات الرقص البورمية النشيطة الملحة التي لا تغتر .

أما المجال العاطفي للرقص البورمي فإنه محدود . وليس في الامكان تمثيل الحزن تمثيلا صادقا . ويقول البورميون أنه ليس في وسع الانسان أن يرقص اذا كان حزينا . ولا يتيح الشجن ، حقيقيا كان أم مصطنعا أية فرصا مناسبة للرقص . وهناك مع ذلك بعض الفقرات الغنائية التي يفترض فيها بكاء بعض الأميرات ، أو التي تجرى كلماتها بالمعبرة التالية : « زوجتى العزيزة ، أن حينا قصر الأمد » . وهنا يجرى الرقص أكثر اتساقا ، وتعزف الموسيقى أبدا من المعتاد ، وتلدق الطبول على مهل ، ويتحرك الراقص في شيء من التحفظ الذي يناقض طبيعة الرقص البورمي . بيد أن هذه الفقرات تشكل فواصل من الهدوء ، تؤدي بعدها فقرات راقصة أكثر احتواء للعنصر الدرامي من ذي قبل . أما فيما يختص بالحب ، ومطارحة الفراق ، فيتجلى أوضح مثل له في تلك الوبلة الختامية التي يلقي فيها المحب نفسه في أحضان حبيبته ، في نهاية حركة راقصة نشيطة ومتألفة بصفة خاصة .

وترجع الصنعة الفنية المطورة الأسلوب في الرقص ، وما يقتدر بها من تقاليد مصطلح عليها الى حد ما ، الى تأثير العرائس . فكثير من فقرات الرقص ليست الا محاكاة لمشى العرائس ، تلك المشية الجامدة المرتجة ،

ولا ريب أن التفريزات الطائفة التي يؤديها الراقصون بكثرة مفرطة ، تنتمى منطقيا الى حركات العرائس المعلقة بخيوط ، والتي يمكن بهذه الوسيلة ابقاؤها في الهواء ابد الابدين ، أكثر مما تنتمى الى طبيعة جسم الانسان .

ومجمل القول ان الرقص في بورما يتشكل من « ديناميات » الاوضاع اما رقصنا الغربي فانه في الغالب حركة محملة بالمعاني ، او ترجمة تعبيرية للأصوات الموسيقية . والرقص البورمي الى ذلك مجموعة من الايماءات ، تتحدد بالمتعة الجمالية التي تتولد منها . وتنحصر صفاتها العاطفية في اثارة حالة التمجيد وحدها . اما العناصر التخطيطية والتصويرية الخاصة بالرقص الوصفى فلا وجود لها في الرقص البورمي . وهذا الرقص لا يلقى اى عيب على ذهن المتفرج ، لحسن الحظ ، فليس على المتفرج الا أن يقدر مايشهده من براعة في الأداء ، وتالق فنى حرفي .

و « آتين بوى Anyein Pwé » صورة مختصرة من « زات بوى » . وتتكون الفرقة التي تؤديها من اربعة اشخاص : راقصين ومهرجين . وللعنصر الهزلى مجال فسيح في جميع مسرحيات بورما ، مسائرا في ذلك ولا ريب طبيعة الشعب البورمي . ففي ثانيا عرض « زات بوى » تظهر مجموعة الممثلين الهزليين ، دون اعتبار للقصة ، مرتدين ازياهم الشعبية ، ومتنكرين في أشكال مضحكة ، بحواجب وخدود بيضاء ، ويقع حمراء وخطوط سوداء حول العينين ، فيطلقون الدعابات التي لا هدف لها ، ولا صلة لها غالبا بالعقدة الروائية ، ويسلون المتفرجين بحركات تهريجية يستخدمون فيها عصيا مشقوقة . ويستخلص « آتين بوى » هذا العصر المحبب الى الناس ، ويقرنه بغواضل الرقص وببلور المزيج في عرض مسائي قصير .

أما عرض « بين بوى Yein Pwé » فانه صورة مركبة من عنصرى الرقص والدراما ، تقوم على أساس الموضوعات الدينية ذات المعاني المجازية عادة . والعرض مسهب ومعقد ، ويتطلب فرقة كبيرة تضم ممثلين أغلبهم من الهواة . ويستلزم تقديم هذا العرض استعدادات كبيرة محكمة ، ولذلك فانه لايجرى الا في الأعياد الدينية المقدسة الهامة وامام كبار الموظفين والاعيان . والعرض في الواقع يشبه المهرجان .

و « يوشيم بوى Yousshim Uwé » ، أو يوكنى بوى Yokthe Pwé تعبيران شائعان ينصرفان الى عرض العرائس التي تشتهر بها بورما . ومن المسلم به أن « زات بوى » ومشتقاته الحالية تدن بالشيء الكثير لمسرحيات العرائس ، من حيث حركاتها النوعية ، وموضوعاتها ، وأساليبها . وفي أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر ، كانت مسرحيات

العرائس شائعة بدرجة كبيرة ، ومن أجل هذا حظيت باهتمام خاص من جانب وزارة المسرح . على أنه قد اتضح أن العرائس لم تكن أكثر استجابة وأذعانا لتدخل الدولة وسلطانها من الممثلين الأحياء ، ومن ثم أقل نجحها، واحتل مكانها بالضرورة الممثلون الآدميون . ولا يوجد في الوقت الحاضر الا شخص واحد من سلالات لاعبي مسرح العرائس ، التي كانت في الماضي كثيرة الفروع ، ويعيش هذا اللاعب القديم في هدوء وسكينة في مدينة مندلاي ، ويقدم عروضاً في المناسبات ، ويأتي قليلاً إلى رانجون، العاصمة حيث تستأجر خدماته في عروض مسائية . وأنه ليشيع سحراً عجيباً في عرائسه التي يبلغ طول كل منها من قدمين إلى ثلاثة ، وكأنه ينفخ الحياة في صورتها . ويضفي المبنى الوحيد والأوركسترا الصغيرة التي تصحب عرائسه ، على العرض الذي يقدمه جواً من الألفة شبيهاً بجو « الصالون » ، يجعله مثيلاً لحفلات موسيقى الحجرة . ولما كانت العرائس قد حُرمت من تشجيع الشعب منذ تسعين طويلة ، فإنها احتفظت بميزة واحدة ، ذلك أن الفنان المهن قد استطاع أن يركز جهده في تطوير تهذيب فكرته الخاصة عن الفن دون التقيد بمراضاة الجمهور الذي لا يتمتع دائماً بدوق فني رفيع المستوى .

وثمة نمط آخر من أنماط « بووي » البورمية يسمى « نات بووي » Nat Pwé أي « رقصة الأرواح » . ويمكن تنظيم عروض هذه الرقصة نظير أجر يناهز ثلاثين دولار ، ويستغرق العرض ساعات قليلة تبدأ من أخريات المساء ويمتد إلى ما بعد منتصف الليل . ولا تقدم هذه العروض إلا في الأيام السعيدة الطالع حسب التقديرات الفلكية (ويشتمل كل شهر على عدد من هذه الأيام ) . على أن رقصات الأرواح تقام بكثرة خلال احتفالات العام البورمي الجديد في ليلة البدر في شهر إبريل ، « وتقابل عيد الفصح عندنا » . ولم تزل هذه الرقصات تحمّل الكثير من أوجه الشبه البارزة بينها وبين رقص الشيطان في سيلان ، على الرغم من اختلاف النوعين في الأسلوب . وتقترب هذه الرقصات بالأرواح التي كان معظمها معروفاً عند سكان بورما الأوائل قبل مجيء البوذية ، وهي في جوهرها شعائر لطرد الأرواح ، وقد تنقلب رقصات تلبس فيها الأرواح الراقصين ، حسب الظروف وهوية الوسيط . وتستخدم رقصة الأرواح في بورما ، على خلاف رقص سيلان ، كطريقة للحدس والتخمين ، في لحظة من لحظات العرض ، فتوقد شمعة ، وبعضها الوسيط ، والحاضر عند هذا أن يلقي أي سؤال يمن له ، والمفروض أن الجواب الذي يكشف عنه الشمع صحيح . وتدرج أغلب الأسئلة التي يلقيها البورميون حول موضوع الحب : ( « أي فتاة أنزوج ؟ » وتأتي الإجابة في الكثير من الأحيان

مبهمة : « الفتاة التى سوف تكتب لك خطابا فى ظرف أسبوع » . على ان القامرة ، وهى عادة متفشية فى بورما ، تكاد تكون عادة قومية ، تشغل هى الأخرى اهتمام جمهور النظارة الذى يشهد رقصة الأرواح . ومن الأسئلة فى هذا المجال : « أى حصان أراهن عليه غدا ؟ وقد سمعت مرة الإجابة التالية : « ليس الحصان الذى تفكر فيه ، وإنما الحصان الآخر »

وتحتاج رقصة الأرواح ، مثل نظيرتها فى سيلان ، الى عدد من الملحقات ، ومجموعة من المؤدين ، فيقام هيكل كبير من القاب وأوراق النخيل عند اطراف الساحة التى يقام عليها العرض ، وتقدس عليه الى ارتفاع كبير الكثير من القلائس « وثمة قلنسوة لكل روح من السبعة والثلاثين روحا التى تفسى بورما » ، وثمار جوز الهند الصغيرة ، والموز ، وعطابيا من الأزهار ، وجوز التانبول (١) ، وقطع من القماش ، وبيض ، وتفاح ، وزجاجات خمر ( رغم تحريم الديانة البوذية تعاطى المشروبات الروحية ) . وتجتمع الفرقة الموسيقية عند الطرف المقابل من الساحة ، فى حين يتولى الوسطاء ، وهم عادة يضع نساء عجائز وزوج من الشيوخ اعداد وتنظيم الهيكل ، ويتجولون فى الساحة أو يجلسون ويدخنون أو يتجاذبون الحديث مع المتفرجين الذين يبدأون فى التجمع حول الساحة حالما يسمعون قرع الطبول .

ويبدأ العرض الحقيقى عندما ينادى قائد الأوركسترا ، وهو الذى يديق الطبول الدائرية المتعوجة النغم قائلا : « نات بووى ، نات بووى » . ويتبع ذلك مقدمة موسيقية . ويضلع الراقصون ثيابهم البيضاء الناصعة التى تدل على مهنة الوسيط ، ويلبسون ملابس الأرواح ذات الألوان والزخرفة البهيجة . ويجرى خلال العرض عدة تغييرات للملابس تتم فى تتابع سريع ، اذ لابد من تهدئة جميع الأرواح السبعة والثلاثين خلال عرض مسائى ، من طريق قمص الوسطاء لتلك الأرواح . ولا تزيد بعض هذه التغييرات عن مجرد ارتداء قلنسوة أخرى ، أو لصق أعواد من أعشاب عطرية خلف الأذان ، أو إحاطة النخصر بقطعة من قماش مخطط ، فى حين تستلزم بعض التغييرات الأخرى أن تستبدل بالثياب الداخلية والخارجية ثياب غيرها . ويجب أن يصحب كل أداء تمهيدى للرقص بعض الشعائر التى يقدم بها آيات الولاء والتبجيل للأرواح التى يفترض أنها تسكن الهيكل . ويضم الوسطاء أيديهم أعلى رؤوسهم ويبتهلون وسط البخور المشتعل ، ويلقى عليهم تابعوهم ماء مقدسا .

(١) نبات من الفصيلة الفلقية يمشفون ورقه . وهو البتطين الهندى .

وعندما يبدأ الرقص ، بشرع المؤدون فى الوثب والهولة فى أرجاء الساحة والتأويح بأيديهم فى الهواء . وعندما تمسكهم الأرواح ، يقفون فى موضع واحد وهم يرتعدون . ويتمثل كل روح فى هيئة معينة ، فيتخذ أحد الأرواح هيئة طفل ، وتبدأ الوسيطة التى تقوم بهذا الدور فى الجرى حول الساحة ، وتقف أمام أحد المتفرجين وتسأله صائحة : « اليس وشاحى جميلا ؟ ألا يعجبك ؟ » أو تقول : « أنا بنت ملك ، أرقص برقة » ، وتأخذ بعض البيض من الهيكل وتحملها متزنة حتى تقف على راحة يدها . فإذا بدأ البيض يميل حتى يكاد يسقط ، نفخت فيه ، فيستقيم فى مكانه . ثم توزع البيض على بعض المتفرجين هدية لهم من الروح . ثم تغنى الوسيطة لنفسها أغنية تقول فيها : « هذه الطفلة تحب البيض المسلوق ، وتحب أيضا الموز ، والأرز النقى المسلوق ، فالأرواح كلها نباتية » . ويتمثل روح آخر فى الكرم مجسدا ، فيخطف من الهيكل قطعا من القماش ويمزقها أنصافا ، ويقذفها الى بعض المتفرجين ، وأحيانا الى أعضاء الفرقة الموسيقية ( وفى ختام العرض تقسم هذه الهدايا التى تلقى على أعضاء الفرقة الموسيقية بين جميع المشتركين فى الرقصة ) .

وأحيانا يتسربل أحد الوسطاء الذكور بثوب امرأة كوسيلة لإغراء إحدى الأرواح من الاناث . ويحدث من وقت لآخر ، حين يدور الراقصون ويدومون ، وأحدى أيديهم ممتدة أماما ، واليد الأخرى خلفا ، أن يندمجوا ويروحوا فى شبه غيبوبة . فإذا بدأت حالة التقمص تتجاوز حد الاعتدال ، أو بدأ الراقصون يترنحون ويتعثرون ، أسرع أحد الأتباع برشهم بالماء المقدس ، وجعلهم يستنشقون البخور حتى يرجعهم الى حالتهم الطبيعية

وكانت رقصات الأرواح هذه ، على حد قول البورميين ، عنصرا ديموقراطيا فى الأيام الخالية التى حكم فيها ملوك طفاة ، ذلك أنه إذا وقع وسيط فى حالة انجذاب روحى ، وقع على أحد الحاضرين ثم نسب اليه بعض الصفات الالهية ، كان على الجميع ومنهم الملك نفسه أن يحترم هذا الشخص ، ويستمع الى نصائحه .

وثمة قسم من أقسام رقصة الأرواح ، يسمى « تون بيون » Ton Byon ، مثير للمشاعر بصفة خاصة ، ويحتوى على عناصر درامية تنابعة الى جانب الرقص ، ويمثل استشهاد صبيين ، تتلخص قصتهما فى أن أحد ملوك بورما منذ حوالى ألف سنة ، كان يستعد للإغارة على الصين . ولكى يؤكد نجاح مغامرته ، أصدر أمره بتشييد « باجودا » (١)

(١) معبد هنلى أو صينى .

ضخمة ، والزام كل الاهالى الذكور أن يسهموا فى هذا البناء الجيسار فيقدم كل منهم طوبة واحدة . وكان فى هذا العهد أسرة معروفة تضم أما بورمية وأبا هنديا وولدين جميلين . وتنفيذا لأمر الملك بعث والوالدان ومعهما الطوب الذى يمثل مساهمتهما فى البناء . وفى الطريق انشغل الصبيان باللعب ففسيا الرسالة التى كلفا بانجازها ، ومن ثم استحقا العقاص وأعدما صلبا . وتأثر البورميون كثيرا من أجل هذا الحادث حتى أنهم رفعوا الصبيين الى مصاف الالهة ، واعتبروهما من « النات » أى الأرواح .

وتعرض هذه الرقصة أول ماتعرض مايتصل بين الأم وولديها من محبة وإخلاص ، ثم لعب الولدين ، وأخيرا وداعهما عند اقتيادهما الى الصلب ، فتظهر الأم وقد شدت على رأسها قطعة قماش مائنة ومزركشة بزخارف ذهبية ، وهى تبارك ولديها وتعطى كل منهما ريشة طاووس ، ثم تطعمهما الوجبة الأخيرة . ويتناول الصبيان أخيرا بعض أغصان السرخس ، ويحييان والدتهما ، ويمضيان فى سبيلهما الى المصير المحتوم . . أما القسم الخاص برقصة الأرواح فانمؤثر للغاية فى نفوس البورميين الذين يعتبرونه من الحرمات المقدسة . وقد أخرجت حديثا شركة سينمائية رواية تدور حول هذه القصة . وفى حين كانت أجهزة التصوير السينمائي تسجل الفيلم داخل الاستوديو ، عرضت رقصة الأرواح بكامل أجزائها فى الهواء الطلق ، للتأكد من عدم المساس بالمشاعر نتيجة إخراج القصة فى أسلوب دينوى .

وبعد أن يتم ظهور الأرواح السبعة والثلاثين ، وينتهى تمثيلها كلها بالرقص والإيماء ، تقوم الخاتمة الكبيرة فى صورة عرض طقسى لجمع المزيد من النقود ، فيحضر الوسطاء قدرا خرافية على شكل ديك مغطى بورقة ذهبية ، ويطوفون بها حول الساحة ، فيضع بعض المتفرجين عملات وأوراقا نقدية فى القدر ، ثم يلوح الوسيط بالقدر فى الهواء وتغزف الفرقة الموسيقية عزفا نشيطا ، ويتظاهر الوسيط برمى القدر ، ولكنه يعرض القدر ( فى صورة الديك ) ثانية على النظارة ، فإذا النقود التى كانت بها قد اختفت ( وأعتقد أن بداخل القدر قلما كاذبا ) . وتكرر هذه العملية حتى يجتمع قدر كاف من المال لإرضاء الأرواح . وينتهى رقص الأرواح ، فلا يعرض بعد ذلك الا فى عيد أول السنة التالية ، أو اذا دعت الحاجة الى سؤال القوى الدينية الشديدة القدم ، العظيمة النفوذ ، أو استرضائها .

وأحدث أشكال « پوى » الطورة فى بورما هو « بيا زات » Pya Zata أى المسرحية الحديثة ، ويشتمل عادة على مسرحيات فكاهية ( وليس ثمة



مسرحيات تراجيدية حقيقية ، حتى فى المسرح الكلاسيكى . وإذا ذهب يومًا الى مسرح « وين وين » Win Win فى رانجون ، وهو دار التمثيل الحقيقية المنتظمة الوحيدة فى بورما التى تعمل كل ليلة طول السنة ، فأنك سوف تشهد فى الغالب عرضًا مسرحية من مسرحيات « بيازات » وقد تلقى المسرح الحديث فى بورما ، فى غضون الاحتلال اليابانى ، حافزا خارجيا خاصا . وفى هذا العهد ، امتنع عرض الأفلام السينمائية فيما خلا اليابانية منها ، ولم تستورد مسرحيات من أوروبا أو أمريكا . وشرع البورميون الذين لا يقبلون أبدا على أمرهم فى كتابة مسرحياتهم البديلة من المسرحيات الأجنبية ، وأخرجوها وعرضها فى أسلوب عصرى وواقعى بقدر ما تسمح لهم به طبائعهم . ولم تضعف بعد شعبية هذه المسرحيات الحديثة منذ الحرب الماضية ، ولو أنه يتضح من عدد جمهور النظارة الذين يشهدون هذه المسرحيات أنها لا يمكن أن تنتزع المحبة واللفء اللذين تتمتع بهما المسرحيات التاريخية والكلاسيكية من قلوب الناس . ولعل أهم وامتع مظاهر المسرحيات الحديثة فى نظر الأجنبي هو الموهبة والكفاءة التمثيلية اللتان تتجليان فى هذه المسرحيات . وعلى الرغم من التقاليد القديمة ، والمزيج من الغناء والرقص والدراما والعرائس ، الذى يتضمنه المسرح البورمى ، فتمتع استعداد فطرى للفنون المسرحية بيسر زجليا فى أهل بورما ، فى صورة أدراك شعبى لفن التمثيل بأسلوبه الغربى ، وبزوداد جلاء فى البورميين ، — على ما أرى — ، عنه فى الغربيين . وهذا الأمر يبدو عجيبا فى نظرنا ، نحن الغربيين ، الذين نعتبر المسرح الحديث تراثا حقيقيا يلائم طبيعتنا . وتفسير هذه الظاهرة أنه ليس ثمة بورمى يمكن أن يفلت من تأثير مسرحه ، وأن مجرد تعرض الممثل فى بورما لمسرحيات بورمى منذ نعومة أظفاره ، بكل ما فى نصوص هذه المسرحيات الكلاسيكية من تعقيد شديد صارم ، يؤهل الممثل لفنة ويرسخ أقدامه فى تكنيك الحركة بصورة تنقص الممثل فى الغرب .



وتنقسم بورما من الوجهتين الجغرافية والسلالية الى بورما « العليا » و « السفلى » . وتنتمى عروض — بورمى — الى بورما « السفلى » ، وهى سهولة الجنوب الخصبة . أما بورما — العليا — فأنها تتكون من إقليم كثير التلال والجبال ، يسكنه أقوام من أجناس متفرقة ، تعرف بالشان والشين والكاشين والناجا . ولعل أهم هذه الأجناس هم الشان الذين يعيشون فى ولايات « شان » التى تتمتع بمناظر طبيعية تعد من أروع المناظر فى العالم ، ويعد أهلها من أحسن الشعوب لطفا ودمائة .

والشانيون يشبهون الصينيين أو المفلول فى مظهرهم أكثر من البورميين الأصليين سكان السهول ، ويختلفون بالتالى فى رقصاتهم وأزيائهم عن مواطنيهم الجنوبيين الأقرب شيها بالهند . ولا يوجد فى الاقليم الشمالى أية دراما ، والرقص به ليس متطورا بدرجة الرقص فى مندلای أو رانجون ، والآلات الموسيقية بسيطة للغاية ، لاتتعدى الطبول ، والدفوف النحاسية ( الجونج ) ، والصنوج - ومع ذلك فهناك لون خاص من الاثارة فى عروض الرقص بهذه المنطقة .

ويجرى احسن عرض لرقص «شان» فى مناسبة اقامة مهرجان أو فى زمن الحصاد حين تشترك قرى برمتها فى اقامة حفل واحد كبير . على أنه من الممكن ان يشهد الانسان فى « تونجى » عاصمة ولايات شان مشهدا استعراضيا ممتازا يمثل مختلف رقصات الاقليم . ويؤدى هذه العروض بعض الطلبة أو المدرسين أو السكان الذين يتخلدون الرقص هواية لهم . وتهتم جمعية « شان » الأدبية ، وعلى رأسها مديرها الكفاء الدكتور « بانيان » برعاية وتشجيع جميع الفنون الشعبية الخاصة بأهل « شان » ، ويمكن التحويل على هذه الجمعية فى تنظيم عرض خاص لآثار « شان » . ومن بين المولعين بالرقص ، المتحمسين له ، من سكان « تونجى » ، يبرز « لين مونج » Thein Maung ، وهو شاب ومبصر فى مستهل الثلاثينات من عمره ، ويعتبر أبصرهم وأقدرهم فى الرقص . وكل الراقصين فى بورما العليا هواة ، فليس فيها فنون حرفية بالوصف الذى نعرفه . بيد أن مواهب « لين مونج » تجمله مميذا عن سواه . وتبرز الامكانيات التى للرقص فى هذه المنطقة ، اذا ما انتزع من بيئته الطبيعية ، وطور فى خطوط حرفية خلقة .

وتنقسم رقصات بورما العليا على وجه العموم ، الى ثلاث مجموعات: رقصات « احتفالية » ، ورقصات تحاكي الحيوانات ، وأخرى تصور القتال . أما الرقصات الاحتفالية فانها بسيطة ، تتلخص فى تجميع ومسير صبيان وفتيات القرى الذين يمشون فى صف واحد ، ويشكلون دوائر وأقواسا ، ويفنون وهم يحركون أيديهم وأذرعهم ببعض الإيماءات ، ويشنون كلا من أصبى الإبهام والسبابة عادة ، فتتشكل منهما دائرة . وعلى أصوات الطبول والدفوف الشجية التى ترتفع فى هواء الليل البارد ، يعضى الراقصون طويلا فى أداء رقصاتهم الرشيق اللينة .

أما رقصات « الحيوان » فانها أشد من الأخرى تعقيدا ، وتؤدى عادة بملابس كاملة على شكل الحيوان الذى تصوره الرقص سواه كان حصانا طائرا ، أو عصفورا ، أو « ياك » ( بقر طويل الشعر يعيش فى أواسط

آسيا ) أو الكينارا ( وهو مخلوق نصف آدمي ونصف طائر ) . ويقلد الراقص حركات الحيوان بدقة وبصورة أقرب مما تكون الى الطبيعة . فاذا كان يمثل طائرا فانه يجعل على قدم واحدة ، وينقر بحنكه فى طمام وهمى ، ويرفع راسه ، ويبرز رقبتة ، ويصلح ريشه بمنقاره ، ويدور حول نفسه فى دلال ، ويرفع صوته يحاكى به صراخ الطير . وتغدو هذه الرقصة حين يؤديها « ثين مونج » مثلا ، أكثر من مجرد تصوير آدمي . ومتعمد لظواهر حيوانية ، وتكتسب تالفا منتظما وتدفقا عاطفيا منطقيا . ويربط « ثين » حركات الرقص فى تتابع متصل رشيق ، بل ويتيح للمشاهد ان يتابع قصته البسيطة البدائية . فالحيوان جوعان ، يبحث عن غذاء حتى يجده ، ثم ينشد رفيقا ، فهو يتدلل ويتغزل ويظهر مفاتنه . على أن موسم الحب والفزل لم يكن بعد ، ومن ثم يخرج وهو يرتجف غيظا وكمدا لفشله وخيبة أمله . وتراه يدور ويملا الساحة بحركاته وإيماءاته التى تحاكى الحيوان ، ويمثل القصة ، اذا اختار لعرضه قصة . . والرقص عرض تمثيلى ، بيد أن « ثين » يستطيع بقدرة وبراعة الفنية ان يجعله تصويرا متقنا وحساسا . ويتيح العرض مجالا للتفكه بل وللتبديل إقنى مقدور الراقص أن يسخر من الحيوان ، ويستغل غباوته ، ويجعل مظاهره الغريبة تبدو مضحكة أو سبحة أو خرقاء . ويرى البورمي سمة من سمات الفكاهة فى كل شخص يتخذ شكل الحيوان ويقلد حركات وإيماءات مخلوق أقل منه شأنا . ويستطيع الراقص أيضا أن يعرض عليك رصانة الحيوان ويملا نفسك غيرة من هدوله السلمى وهيبته .

ولرقصات الحيوان أهمية خاصة عند الدارسين . ويجدر بنا أن نثري قليلا ونستطرد عند هذه النقطة . فهذه الرقصات نجدها فى المناطق الجبلية بعيدا عن المدن ، وعلى الأخص بين السكان الأصليين المنتمين عن غيرهم ، والذين يوجد جيوب من أمثالهم فى جميع بقاع آسيا . يؤكد العلماء النظرية التى تقول أن الحيوان هو مصدر كل الرقصات ، وأن الإنسان البدائى كان يرقب الحيوانات المحيطة به ، فجعل يرقص مقلدا حركاتها الشبيهة بالرقص . وهناك بالطبع علاقة وثيقة بين حياة الحيوان والإنسان فى مناطق الغابات . وثمة خطوة اجتماعية صغيرة جلية تفصل بين حالة مراقبة الحيوان وبين حالة اتخاذ معبودا . وجاء الدين ، واتصل بالفنون ، فأمد هذه الرقصات الحيوانية بدفعة وحافز جديد . وتتخذ رقصة الحيوان باعنا أكبر لكيانها ، فى المناطق التى يزداد إقبالها اهتمام الناس بنوع معين من الحيوان ، أما لأنه يشكل تهديدا لحياتهم « كالنمر » أو لأنه مصدر نفع لهم ( كالنسر الذى يخلصهم من النفاية والفضلات ) أو لأن حياة الإنسان تعتمد عليه بصورة ما . من ذلك أننا نجد رقصات

الأسد فى إفريقيا ، ورقصات الدب بين عشائر الإيناس Ainus فى شمال اليابان ( وهم يشربون الدم ويتركون اللحم ) ، وكذا ورقصات « المهر » فى سومبا بإندونيسيا ( وهى جزيرة صادراتها الوحيدة سلالة خاصة من الخيول الضئيلة الجسم ) . وتؤدى مثل هذه الرقصات غرضين متباينين : إما تهدئة الروح الشريرة التى تسكن جسم الحيوان وتدفعه الى ازعاج الناس ، وإما شكر الآلهة من أجل الخير الذى يسديه الحيوان لجماعة البشر . ولم يزل الحيوان ممثلا حتى فى أرقى الأنماط الراقصة فى آسيا وأكثرها تطورا ، وفى أكثر دور التمثيل سفسطة .

ومهما عمق ودق تفسير العلة فى وجود هذه الرقصات ، فانها مع ذلك تظهر فى بعض الأحيان لأن العقدة الدرامية او القصة تشير الى بعض الحيوان وتتطلب خصائصه المميزة ، كالقردة فى الرامايانا . وقد تضيف ورقصات الحيوان الى المسرح مجرد متعة جمالية خاصة ، وهذا فى اعتقادى هو أصدق مظهر لرقصات الحيوان . فالمسرح لا يستكمل مقوماته بالعناصر الأدبية فحسب . وقد يبدو تمثيل الحيوان فى المسرح فى نظر الكثير من الغربيين فكرة صبيانية ، إلا أنه يحرك فىنا بالفعل لونا من الاستجابة العاطفية ، وهى استجابة ممتعة . ومهما كانت فكرة تمثيل الحيوان فكرة توارثناها عن أسلافنا ، أو فكرة بدائية ، أو مقترنة بطبائعنا ، فإن كل ذلك يبدو خارج الموضوع الأصلى . فإذا كان دور البجعة مثلا ، فى بالية بحيرة البجع ، ساذجا ، أو الدب فى باليه بتروشكا مضحكا ، إلا أننا ، نحن المتفرجين ، نتمتع بقدر جزيل من العاطفة الفياضة ، ومن ثم تتحرك فى نفوسنا ، عند مشاهدة أداء هذه الحيوانات ، استجابة صادقة تختلف عن البواعث الأصلية . ويبدو المذهب الواقعى والطبيعى أو مذهب الأمر الواقع فى نظر الأسوي متحيزا اذا تفاضى عن الجوهر الجمالى الذى ينبثق من تمثيل الحيوان .

ورقصـة « لى كا » Li Ka ( ومعناها الحرفى رقصة القتال ، ولكنها تترجم أحيانا بعبارة : الهجوم والدفاع ) التى تنتمى الى ولايات « شان » ، وهى أكثر رقصات هذه الولايات تنظيما وتنسيقا ، وهى فى أساسها لون من التدريب أو الاستعداد للمعركة الحقيقية ، ومبدؤها « الجناس المنطقى » : « اذا كنت ترقص فأنت أهل لأن تقاتل ، وإذا كان لى مقدورك أن تقاتل ، فإناك تستطيع بالتالى أن ترقص » . وبنفرد الرجال برقصات « لى كا » القتالية ، ويؤدونها وهم عراة الأبدان إلا من زوج من السراويل القصيرة . وليس القصد من هذا التجرد من الثياب إتاحة الحرية لحركة الجسم ، أو استعراض قوة عضلات الراقص ، وإنما عرض ما قد نقش على جسمه من وشوم ذات أشكال نباتية تنبسط

فتحيط بالجسم فى ثبات وجلاء من منطقة الخصر حتى فوق الركبتين تماما . وقد حدث ذات مرة ، خلال أحد عروض رقص « شان » فى «تونجى» ، ان دنا أحد الراقصين الشبان من جمهور النظارة واعتذر لهم من عدم وجود وشم على جسمه ، قائلا انه لم يجمع مايكفى من المال لوشم جسمه وشما لائقا . ومع أن هذه العادة تتلاشى بالتدرج ، الا أن الأغلبية العظمى من رجال « شان » ما فتئوا يتباهون بوشومهم ويعتبرونها رمزا للرجولة وقوة البأس . ولا ريب أن عملية تغطية القسم الحوضى لجسم الإنسان بالوشم مؤلمة للغاية ، لا يخفف منها استخدام الأفيون الذى يبيحه المجتمع فى هذا الصعيد من العالم ، فانه ليس الا مخدرا جزئيا .

وتسمى أولى رقصات القتال الاستهلالية رقصة « اليد الطليقة » . وتبدأ الرقصة بقبضتي اليدين مرفوعتين أمام الصدر ، والإبهامان متجهان الى أعلى . ثم يشرع المؤدى فى ضرب الهواء بيديه الفارعتين ، فيقدم رجلا ويؤخر الأخرى ، وهو لا يستقر على حال ، ويدور حول نفسه . وينكص فجأة على عقبه ، ويسدد لكلمات فى الهواء الى أعداء خياليين . ويلتوى الراقص حول نفسه ، ثم يقع على الأرض ، ويقعد القرفصاء . وإذا به يثب الى أعلى ، وكأنه قد فك رجله ودفع بهما جسمه . ثم يعاود حركاته النشيطة الیقطة التى يجس بها الهواء . ويتمشى الرقص دوما مع سرعة وإيقاع الموسيقى التى تتغير من وقت لآخر تبعا للإشارات التى يصدرها الطبال أو الراقص .

وفانى رقصات القتال هى « رقصة السيف » . وفى هذه الرقصة يدير الراقص سيفين لامعين حادى النصل حول جسمه بسرعة خاطفة فوق رأسه ، وبالقرب من عنقه وحول ركبته . وثمة خطورة حقيقية يتعرض لها الراقص اذا أخطأ فى تقديره لحركة أو اضطرب فى حسابه للزمن ، فانه قد يصلم أذنه أو يجرح ركبته . أما الراقص المبتدئ القليل الثقة فى نفسه ، فانه يتدرب وسيفاه بعيدان عن جسمه . وكلما ازداد خبرة وجنكة ، قرب السيفيين أكثر فأكثر من جسمه . وأما الراقص المقدير ، فانه حين ترتفع حرارة الرقص ، يكاد سيفاه ان يكشطا جلده ، ويبدوان وكأنهما ينزلقان على سطح جسمه .

وأما رقصة القتال الثالثة فهى « رقصة النار » ، وفيها يربط طرفا قضيب بلغاف سمكة من القطن ، وتمسسان فى الكروسين ، ثم تشعلان ويدير الراقص القضيب بين يديه ، مثلما يفعل لاعب العصا الذى يتقدم الفرقة الموسيقية السائرة ، ويعمر القضيب بين رجله ، وفوق رأسه ،

ويدينه بالتدرج من جسمه ، الى أن يتناثر فوقه شرار النار . ويرمي  
اخيرا القضيبي في الهواء ثم يلقفه ، والقضيبي لم يزل يدور كالصواريخ  
في يده . وتتعد الرقصة أكثر من هذا حين يقوم اثنان من الراقصين ،  
وفي يدي كل منهما قضيبيان مشتعلان ، فيمثلان قتالا وهميا ، فينحنيان  
ويروغان من الخدع والهجمات ، ويقفزان جانباً للافلات من الطعنات  
النارية التي يوجهها كل منهما الى خصمه .



وان استجابة بورما التي لاحد لها لفنون الرقص في الشمال ،  
وتمتعها الحر الطليق بعروض « بوي » المسرحية في الجنوب ، امر يخلب  
لب كل غربي اعتاد الجلوس في الجو الهادي في قاعات المسارح الغربية ،  
وقليل من بلاد العالم ما يمتلك مسرحاً فيه بهجة مثل ما في مسرح بورما ،  
وقليل منها ما يقدم مثل هذا العدد من المتع الدرامية والراقصة الأصلية  
التي تقدمها بورما ، على صغر مساحتها الجغرافية . ولقد مر بمسرح  
بورما دائماً وبطبيعة الحال فترات من العلو وفترات من الانهيار . ولكن  
سعداء اليوم إذ نجد بورما تمر بأحدى فتراتها الساقطة ، وعندها العشرات  
من الممثلين والراقصين والموسيقيين الكفاء ، والحكومة الجديدة ، شأنها  
شأن غيرها من حكومات الدول الآسيوية ، قد اعتلت هذه الموجة من  
الحماسة التي تتأجج في نفوس الشعب ، وراحت تشجع نمو وتطوير  
فنون البلد . ففي عام ١٩٥٣ ، أنشأ اتحاد بورما الثقافي ( ويتمتع بسلطة  
تكاد تضارع سلطة الوزارة ) ادارة « للفنون الجميلة والموسيقى » في منداي  
العاصمة الثقافية القديمة لبورما ، ومقر بعض من أشهر الحكومات الملكية  
التي حكمت البلد . وتتولى هذه الادارة اختيار طلبة من جميع أنحاء  
بورما يدرسون الرقص والموسيقى فقط ، وتدفع لكل منهم في الشهر  
حوالي عشرة دولارات . ويلتحق الطلبة بمعهد ليلى حر لمباشرة دراساتهم  
المنتظمة . ويضم هؤلاء الطلبة مبنى واحد يتكون من طابقين ، يدرسون  
به كل شيء ، من العزف على الأوتار الرقيقة رقة الخيوط الحريرية ،  
والمشدودة على « هارب » يورمي في شكل البجعة ، ويصدر منها صوت  
خافت لا تكاد تسمعه الأذن ، الى التدريب على أكثر حركات الرقص التي  
ابتدعتها بورما تعقيداً وصعوبة . وتضم هذه الادارة اليوم حوالي مائة  
طالب ، يزداد عددهم باطراد . ومن العسر تقدير النتيجة التي سوف  
ينتهي اليها مثل هذا الجمع الكبير من المؤدين المتخصصين المؤهلين . وهناك  
امر أكيد : ذلك أن فنون بورما الشعبية المسرحية سوف تمضي قدماً في  
طريقها وتنمو وتنتشر ، ولن يتأتى لقوة في الوجود أن تسحق الفنون  
البديعة التي يمتلكها هذا القطر السعيد ، اللهم إلا اذا نزلت بها ويلات تفوق  
ويلات الحروب ومحن القنابل أو حل بها مستقبل مضطرب مجهول .

## ٤ تاييلاند

مهما قيل عن تاييلاند ، أو « سيام » كما كانت تسمى قديما ، فلا بد من التسليم في نهاية المطاف بأنها بلد ناضج من الوجهة الجمالية . ففضلا عن الرقص الفاخر ، والمقدرة التمثيلية التي يتمتع بها شعب تاييلاند ، ومستوى البلد في الانتاج الفني الذي يتميز بأنه حرقى أكثر منه شعبى أو مجرد هواية ، فان طلاوة الرقص والدراما ، وسهولة الحصول عليهما ، والشعور القوي بالحماية التي تحيط بكل منهما ، كل ذلك يجعل هذا البلد من أكثر اقطار آسيا اشباعا للنفوس المتعطشة الى الفنون المسرحية . ولا يعنى هذا أننا لانجد فيه موعضا للطنن أو النقد اذا ما امعنا النظر ودققنا الملاحظة . . وتاييلاند ليس فيها ماهو قديم موغل فى القدم ، ولا ماهو عظيم كل العظمة - ففي اليابان مسرح افضل من مسرحها ، وفي اندونيسيا رقص ابدع من رقصها ، والهند أكثر أصالة إبنى فنونها - ومع ذلك فان تاييلاند تعرض امام الزائر وطالب العلم والمعرفة ثوبا قشيبا فائنا من النتاج المسرحى ، وعلى الاخص فى بانجوك العاصمة . ويضاف الى ذلك لون من الجاذبية السياحية الخاصة يشيع فى كل انحاء البلد ، يؤثر فى كل السياح الذين يغدون اليه ، حتى من كان منهم قليل الاحتفاء والمبالاة بما يصادف ، ويحمل المقيمين من الأجانب ، فى لين ورفق ، على حب البلد .

وأول حديث تسمعه من تاييلاند ، وينطبع فى نفسك بمجرد وصولك اليها، هو أن البلد صغير، وغنى ، وأنه لم يحكمه أبدا أى مستعمر أجنبى . وهذه الظروف التى ترتبط بعضها ببعض ، ارتباطا عرضيا ، بمامل الصداقة والواقع ، قد أنجبت شعبا سليم الطوية ، هاتىء العيش ، وغير معقد الطبيعة . ومهما وقع الانسان على عيوب فى طبيعة هذا الشعب،

أو ظن أنه قد اكتشف فيهم بعض النقائص ، مثل كونهم سطحيين ، أو أنهم يقتبسون أعمال غيرهم من الشعوب ، أو أنهم انتهازيون ، فلم يزل هناك مع ذلك سناء يضيء كل ما يتصل بهم ، وكل مظهر يسدونه بمشيمتهم . .

ومن أبدع مظاهر المسرح في تايلاند ، مظهر ارتياد الناس لدور التمثيل في بانجوك ، وما يتسم به من ملاحة ومرونة في الأساليب ، ولو أن هذا أمر يتعلق بالعادات الاجتماعية . فالبرامج يعلن عنها في كل مكان ، من الصحف التي تصدر باللغة الانجليزية ، الى ردهات الفنادق . ويمكن شراء التذاكر من أماكن بيعها في المسارح ، أو على نواصي الشوارع ، أو مكاتب الفنادق . وتطبع ملخصات العروض المسرحية باللغة الانجليزية . وقد صدرت أخيرا مجموعة صغيرة من المؤلفات الأدبية التفسيرية النفيسة في الرقص والدراما ، تباع في كل المكاتب . وتخصص معظم الكتب المصنفة لارشاد السياح أكثر من ثلث صفحاتها لموضوع الرقص وحده . ويتباهى أهل تايلاند برقصهم ومسرحهم للدرجة أن أى مقال في الرقص أو الدراما ينشر في الخارج سرعان ما تتخاطفه الأيدي ويطبع في الصحف المحلية كبرهان على عظمة شعب تايلاند . وأهم من كل ذلك أن السيامى الودود يبذل كل مافى طوقه ليرافق الزائر الأجنبى الى المسرح ، ويشرح له كل ما يرى ، ويحمله على الاعتقاد بأن فنون بلده رائعة . وتلك ظاهرة تفيد الزائر الأجنبى ، وتيسر له أموره ، وتؤثر في آرائه وتقديراته ، الأمر الذى يتيح له مواصلة الجهد فى سبيل تفهم قارة آسيا ، التى قد تبدو غامضة عميرة الفهم .

وبانجوك مدينة رجة الجناب ، تتشكل من عناصر متعددة . وأفراد الشعب آسيويون دون ريب ، ببشرتهم السمراء ، وقامتهم الربعة ، ومسحتهم الموقلية ، ولكنهم ينتمون الى سلالة تمتزج فيها عناصر متعددة ، فهم أضعف شبها باللاويين من سكان جنوب شرقى آسيا ، كما أنهم يختلفون قليلا عن الصينيين الأصليين . ويفصح مظهر المدينة عن قدر كبير من العناصر المستوردة والتكيفة والاندماج . وتزخر بانجوك بالتماثيل الصينية التى تنهض وسط معابدها ( الوات ) wats الهندية الطراز ، والغنية بالزخارف المفرطة . وتكسو المزارات البوذية فى المدينة قطع من الخزف والزجاج المصنوع فى الخارج . أما ملابس الرقص الكلاسى فانها مقتبسة من الزى البرتغالى ، من حيث احتوائها على أنواع من التغطية والأسطوانات المعدنية . ويرتدى كل السائرين فى الشوارع ، على وجه التقريب ، ملابس غربية مختلفة الطرز ، وقد يبدو الأجنبى الذى يرتدى وشاحا أو ربطة عنق ( ثاي بوك ) سيامى المظهر أكثر من السياميين انفسهم



... وتنتقل في شارع « راجدامنيرن » وهو شارع الملاهي ، السيارات الأمريكية الحديثة الفاخرة ، مارة أمام الصفوف المتراسة من العمارات الجديدة العصرية ، وتكاد تصطدم بعربات الركوب الصغيرة اليبالية التي يعلوها الصدا ، والتي يجرها آدميون ، ويمتلكها أغلبية سكان بانجوك .

وتاييلاند بلد التغير والتبديل . وقد شق شارع من أهم شوارع بانجوك خصيصا في مناسبة اقامة معرض دولي بالمدينة . وعندما عقد بالمدينة مؤتمر منظمة جنوب شرق آسيا SEATO احضرت نافورات من ألمانيا بطريق الجو ، وفي الليل تلالا المدينة برشاش الماء المضاء بانوار ملونة . وتتقلب السياسة كذلك بكل سهولة ، من ذلك التحول الكلي من التحالف مع اليابان ، وعلان الحرب على أمريكا ، الى الحكومة الحالية التي تساندها أمريكا . وتتغير تاييلاند أيضا في الحقل الفني . ففي عام ١٩٤٩ ، وقد زرت بانجوك لأول مرة ، كان ثمة حركة مسرحية حديثة نشيطة تجري في قاعات فاخرة تتألق بالوان ذهبية وقرمزية ، وتزدان بتماثيل آلهة لها رؤوس فيلة تبرز على واجهة منصة المسرح . أما اليوم فان هذه الدور لا تعرض الا الافلام السينمائية ، وقد توقفت الحركة المسرحية الحديثة . والأمر العجيب ان كل هذه المرونة في الشؤون السلالية والثقافية والسياسية والفنية ليست دليلا على ضعف الشعب أو تذلل طابعه ، وانما هي - على ما يبدو لي - آية للعبقريّة السياسية . وان الميل للتغير ، والرغبة فيه ، المتأصلين في نفوس الشعب ، يجعلانه شديد العزم ، شجاعا ، في المضمار الفني الذي اتحدث عنه في هذا السبب . ولعل هذه السجية ، وانعدام الصلابة التي خلق الشعب هما الأمران اللذان يجعلان من تاييلاند بلدا يفهمه الأمريكي أو الأوروبي كل الفهم ، أكثر من أي بلد آخر في آسيا .

ولم تتضح القوة الكامنة في الأمة خلال فترات السيطرة السياسية والثقافية التي كانت تبسطها في الماضي الدول المجاورة فحسب ، ولكن تاييلاند اليوم ، فوق ذلك ، بلد من أصح البلاد ثقافيا . فالأساليب المسرحية تولد في بانجوك ، وما أن ينقضي عام واحد حتى يشعر الناس بوجودها في كامبوديا ، ولاوس ، وفييتنام ، وملايو ، واندونيسيا ، بل وفي بورما . وأروع مثل لهذه الظاهرة رقصة «رامبونج» Rambong ، وهي من ابتكارات تاييلاند ، وبعض مما أسهمت به في الرقص الحديث ، شاعت في البلاد المجاورة بقل ما شاعت في تاييلاند نفسها ، وتشكل نشاطا لا غنى عنه في جميع دور الرقص في جنوب شرق آسيا . ورامبونج ، بابجاز ، رقصة يمارسها الجنسان في قاعات الرقص ، دون تمييز ، ويؤديها في روفة مكشوفة للهواء الطلق ، فتيات المراقص ، ومعهن رجال يدفن رسما

معينا للرقص . ويرقص الرجل والمرأة معا ، ويدوران حول الساحة ، وهما بلوحان بأذرعهما وأيديهما فى أشكال دائرية ، وأقدامهما تتداخل بعضهما بين بعض ، ولكن أجسامهما لا تتلامس أبدا ، والمرأة هى التى توجه حركة الرقص ، وتحدد سيرها ونمطها ، ويتبعها الرجل ، ولو أنه هو الذى اختارها شريكة له فى الرقص . وتعرف أوركسترا غربية الأسلوب ايقاع « الجاز » المنتظم الخطو الخاص برقصة رامبونج ، وهو ايقاع لا يتنوع اطلاقا مهما اختلف اللحن - وفى معظم قاعات الرقص الموجودة حاليا فى جنوب شرق آسيا ، تزاول رقصة الرامبونج ، فيمثل المصار بأزواج من الراقصين الذين يتمايلون ، غير متلاصقين ، ويؤدون ايماءات الرقص السيامية . وسوف تصل هذه البلدة قريبا على الأرجح الى الفلبين . وقد زار فيتنام اخيرا بعض الفلبينيين ، فاستهوهم رقصة رامبونج ، فنقلوها الى مجتمع « مانيل » أولا ، حيث يحتمل كثيرا ان تنتشر هناك .

واذا كانت تابلاند قد استعارت فنونها الراقصة فى الماضى من الهند والبلاد المجاورة لها ، فانها سددت الى حد ما ، فى السنين الاخيرة ، بعض هذا الدين الدولى عن طريق رقصة رامبونج . وهناك أسباب لما تتمتع به هذه الرقصة من شعبية كبيرة . فرامبونج تشبع حاجة اجتماعية . . انهى رقصة سهلة ، ويستطيع كل انسان ان يزاولها . وقد حلت محل الرقصات الشعبية العتيقة التى بدأت تفقد رونقها وطلاوتها عند الاسويين العصريين بسبب سداحتها . وتتخذ رامبونج ذريعة لاجتماع الرجال والنساء معا فى ملائمة . وقد ملأت الفراغ الذى نشأ فى ضروب اللهو بسبب اقول الرقص الكلاسي بوجه عام . ولعل أهم أسباب شعبية هذه الرقصة ، هو انها تستجيب الى مطلب التطبع بالاساليب الغربية الذى ولدته الضغوط والتأثيرات التى تباشرها أمريكا وأوروبا . ومع ذلك فهى لا تمس الشعور القطرى بالتواضع ، والانفصال بين الجنسين ، الذى يشكل طبيعة بارزة عند الاسويين الموقرين ، ومبدأ من مبادئهم الاجتماعية الراسخة . وقد تكون أغاني رامبونج حالة شاردة ، ورقصها بدائيا ، ومع ذلك فهى لم تهرح وسيلة مستغرقة لتفضية الامسيات ، أما بالاشتراك فى ادائها أو الفرجة عليها . فاذا شئنا ان نجرى بعض المقارنة ، فاننا قد نقول ان رامبونج ، بالنسبة الى جنوب شرق آسيا ، أشبه شيء بما كانت عليه رقصة jitterbug « جيتربج » فى أمريكا ، فكلتا الرقصتين يديعتان وبهيجتان ، ليس لكونهما وسيلة شعبية لتزجية الوقت لتحسب ، وانما أيضا لقيمتها فى داخل الاطار الاجمالى الذى يضم تلك المحاولات التى يقوم بها الناس دائما فى جميع أنحاء العالم للعشور على حركات

وهيئات جديدة لجسم الانسان . ولا ريب أن أهل تايلاند يستحقون كل تقدير وثناء على هذا اللون الجديد من المتعة .



### المسرحيات الراقصة

عندما تطرق لفظة « رقصة » مسامع أحد « التاين » ينبثق في ذهنه شيان في وقت واحد : « خون » Khon ، و « لاكون » Lakon ، وينتمى كل منهما الى ما يعبر عنه بشئ كثير من الوضوح بعبارة « الرقص والدراما الكلاسية » .

ويوصف خون أحيانا بأنه « مسرحية مقنعة » أو « إيمائية مقنعة » ويعطى هذا الوصف فكرة عامة عنه ، إذا أضفنا الى المضمون الغربي لهذه العبارات فقرات جريئة من الرقص والموسيقى والغناء . والخون أقدم نمط مسرحي لم يزل يشاهد في تايلاند ، وهو غنى بذكريات من صلاته القديمة بالهند . ومع أن الكاكاكالي الهندية ، بالصورة التي تعرض بها اليوم ، ليست قديمة أو جامدة لم يثقلها تفسير بدرجة خون ، فان العلاقة بين النوعين واضحة . فالخون يستخدم الأقنعة ، في حين أن الكاكاكالي التي كانت تستخدمها في يوم من الأيام ، قد استبدلت بها ضربا من التنكر شبيها بالأقنعة . والمؤدون صامتون ، وينشد كل الحوار مجموعة من الغنن الجانبيين الذين يجلسون معهم الآلات المصاحبة التي تعزفها الفرقة الموسيقية . ويتضمن النوعان لغة إيمائية ( مودرا ) mudras تفسر الحركة وتقوم مقام الحديث الفكري . وينفرد الرجال باداء كلا النوعين . وكان هذان النمطان الى عهد قريب مشمولين برعاية الملوك والأمراء .

ويقلب على نصوص « خون » البناء اللغوي السنسكريتي . على أن الأجنبي الذي يلم أقل المام بنطق اللغة السيامية ويعرف القليل من اللغة السنسكريتية ، يستطيع مع ذلك أن يتتبع فحوى القصة . وقد نقلت كل موضوعات « خون » من الراماينا التي يسميها السياميون « راماكيان » Rama Kian ، أي « شهرة راما » رغم أن تايلاند بوذية ، شديدة التمسك ببوذيته ، منذ عدة قرون . وقد تم التوفيق في تايلاند بين الملحمة الهندية الدينية ، والعقيدة البوذية ، بصورة بارعة ذكية . ويرى التاي في الراماينا ، أول ما يرى ، قصة بسيطة ، شبيهة بقصص الجنيات ، وبعضا من تقاليد غير الدينية . وجدير بالتنويه في هذا الشأن أن العناصر الدينية في الراماينا قد أهملت في المسرح ، أما الأحداث

التي تعرض بكثرة فهي اختطاف سينا ( وتنطق «سيدا» باللغة السيامية ) ومعارك الحيوان ، والمآثرات التي تدور حول رافانا الذي يسمونه « توساكان » ( وهي كلمة سنسكريتية تعني : ذو العشر رقاب ) . والمفزي العام الذي يستخلصه التايون من الرامايانا ، على تقيض « تأليه راما » الذي هو المضمون الإجمالي للملحمة في الهند ، هو كما يقول أحد مفسري الأشعار انه « حتى الحيوانات الدنيا ( مثل هانومان ) وجيش القردة الذي يتبعه وحاشية من الدببة ) ، تساعد بطبيعتها كل من كان الحق في جانبه ، بل ان الأخ يتخلى عن أخيه المخطيء ( فهانومان وأخوه كانا في جانبيين متضادين في المعركة التي جرت ضد رافانا ) » .

و « خون » في جوهره فن الأشراف ، وكان قاصرا على سراي الملك ، والقليل من العروض النادرة التي كانت تنظم في الهواء الطلق من أجل الترفيه عن الشعب حتى عام ١٩٣٢ . وفي ذاك الأوان وقع أول انقلاب في الحكم ، من تلك الانقلابات التي اشتهرت بها تايلاند ، فجرد الملك من سلطاته ، وتحول البلد الى ملكية دستورية ، وتخلى البلاط عن الكثير من مظاهر الأبهة وضروب الاسراف ، الشيء الذي انعكس على عروض « خون » . وكان الملوك حتى ذاك الحين ، يجدون متعة خاصة في الفنون .

وقام راما الأول ( ١٧٣٦ - ١٨٠٩ ) أول ملوك الأسرة الحاكمة بطرد البورميين الذين احتلوا تايلاند ، وأقام عاصمته الجديدة في بانجوك في عام ١٧٨٢ . على أنه وجد في وسط كل هذه المشاغل وقتا كافيا لعمل أول ترجمة حديثة للرامايانا باللغة السيامية . وكتب ابنه راما الثاني ( ١٧٦٧ - ١٨٣٤ ) عددا من المسرحيات ، لم يزل بعضها يتجدد عرضه من وقت لآخر ، فمنها ترجمة لقصة « كرى تونج Krai Thong » ، وهي قصة شعبية عن رجل عامي يفوز بيد ابنه أحد الأثرياء من أصحاب الملايين بعد أن قتل ملك التماسيح الذي كان قد خطفها وحملها الى موطنه في قاع البحر . وكثيرا ما يوصف عهد ولاية الملك راما السادس الطويل الأمد الذي اتصل من عام ١٨٨٠ حتى عام ١٩٢٥ بالعصر الذهبي للمسرح . ففي غضون هذه الحقبة ، كتب الملك عددا كبيرا من المسرحيات المختلفة الانماط ، بعضها بالانجليزية ، وبعضها الآخر بالفرنسية ، وكانت هاتان اللغتان من المواد الإجبارية التي يتعلمها ملوك آسيا في ذلك الحين ، وشمل بحمايته عروض « خون » في بسطة وسخاء . وهذا الملك هو صاحب الفصل في إبداع ماعرف باسم « خون بانداساكتي » Khon Bandasakti أي « خون النبيل » ، وقد تعلمه كل أفراد الأسرة المالكة من الرجال ، بل ورقصوه علنا . وكانت هذه المسرحيات

تعرض ، بطبيعة الحال ، فى مناسبات خاصة ، كبعض من الأعمال الطبية التى تهدف الى رفاهية الشعب ، ويخصص عائدها لأعمال البر والإحسان . وقد صدم « خون النبيل » هـذا مشاعر أفراد الشعب المحافظين على تقاليدهم ، الا أنه كان فى الوقت ذاته ردا على الحركة الديموقراطية التى كانت تتغلغل فى جميع الأنحاء . وكان هذا العرض يوضح للناس أن الأشراف إنما هم أفراد من البشر مثل غيرهم ، وأنهم يجيدون متعتهم فى كل ضروب اللهو المنتشرة فى جميع أنحاء البلاد . وبالإضافة الى الأداء الذى كان رجال الحاشية يقومون به بأنفسهم ( وكان هؤلاء الأشراف يمارسون الفن جهارا حتى يستطيعوا دراسته وتعقله ) ، فانهم كانوا ينظمون فرقا تمثيلية خاصة بهم ، تعمل فى قصورهم لتلهيتهم ، ويعرضون بها على الناس آيات عظمتهم وسؤددهم . ولا يوجد اليوم ، على ما أعرف ، من أفراد الأسرة المالكة من يستطيع الانفاق على فرقة خاصة بهمن الراقصين ، سوى الأمير « بهانو - فان - يوكالا » Bhanu-Phan-Yukala . أما الملك ، فليس عنده أية فرقة من هذا القبيل .

ولم تزل عادة إقامة عروض خون التى يؤديها الأشراف امام جمهور الشعب جارية ، مع أن فرق « خون الملكية » قد انحلت رسميا . وقد يحدث لك فى فضاء إقامتك فى بانجوك أن ترى اعلانا عن إقامة عرض خون من هذا القبيل . وقد نظم أحد هذه العروض فى عام ١٩٥٤ بقصد جمع الأموال اللازمة لبناء جناح جديد فى أحد المستشفيات المحلية بالمدينة ، وذكر فى الإعلان عنه أنه « مشمول برعاية جلالة الملك السامية » . أما المؤدون فكانوا « بعض النبلاء من بلاط الملك الذين تدربوا على الرقص الكلاسى فى عهد الملك الراحل وأما السادس » . وجرى العرض فى المسرح الكبير المكشوف والساحة المحيطة به فى «سوان امبارا» بالقرب من قاعة العرش المرمية . وبدأ العرض ، فى ليلة صافية من ليالى بانجوك ، تتلأأ فى سماءها النجوم ، والملك جالس وحده على أريكة حربية مزركشة ، والملكة على مسافة مناسبة خلفه ، وقد انتشر باقى الحاضرين على هيئة مروحة خلف الملكة . وكانت المسرحية التى اختيرت لهذا العرض فقرة مقتبسة من الرامايانا ، وهى من أقوى فقرات الملحمة ، ويتطلب اخراجها أكبر مجموعة من الشخصيات عرفت فى جميع عروض خون ، وعنوانها « هانومان يحطم دفاع مايلراب » ، وتحكى قصة هانومان ، اذ أقامه أخو راما قائدا للجيش وعهد اليه بمهمة انقاذ راما من الجحيم السفلى الذى كان حبيسا فيه بفعل السحر الذى أمر به رافانا . وكان المسرح الذى شيد خصيصا لهذا العرض مرتفعا بدرجة غير عادية حتى لقد كان فى مقدور الناس فى الشوارع خارج أبواب وجدران القصر أن

يروا ما يجرى فوق خشبة المسرح ، حتى من مسافة بعيدة . وبينت المنصة بين شجرتين عاليتين . وقامت مصابيح كبيرة وهاجة على جانبي المكان ، تصب على الساحة أضواءها الشبيهة بنور القمر الساطع . وثمة منصة أخرى أقل ارتفاعا من منصة المسرح ، وإلى يمينها ، يجلس عليها القرفصاء مجموعة من عشرين موسيقيا ومغنيا ، وأمامهم الآلات الموسيقية الخاصة بالقصر الملكي وهي منحوتة في أشكال معقدة ، ومطليعة بلون الماهوجني العميق ، ومطعمة بالصدف ، وقلما كانت تستخدم في القصر .

وبدا العرض بمقدمة موسيقية أدتها فرقة « بيفات » Piphat التي تستخدم زيلوفونات متصلص ، وأبواقا من خشب البقم تصدح ، وتصوت بنغم كالشخير ، وطبولا تدق بصوت كصفق الطائر بجناحيه ، أو فرع الخشخشات . ويرز حوالي اثني عشر راقصا يرتدون ثيابا تلمع بالترتر والأزهار الفضية . أما ستراتيم ذات الأكام الطويلة والمصنوعة من القطيفة والحريز الموج ، واللاصقة تماما بأبدانهم للدرجة أنها تخط على جسم كل راقص قبل بدء كل عرض ، فانها راحت تصل وتتألق بالعديد من الألوان الزاهية التي تتجاوب مع ألوان السراويل الخيرية التي تصل إلى الركبتين ، وتلتف حول الساقين ، وتنحشر فيما بينهما ، في شكل أنيق ، وتنعقد خلفا في حزام فضي . وعلى الكتفين تتألق كتافيات فضية تنقوس إلى أعلى كالطنف المتصلة بسقف المعابد الهندية « باجودا » . وكان وجه أخى راما المستدير مكسوا بمسحوق أبيض كالطباشير ، وعليه خط أحمر رفيع يحدد الشفتين ، وعلى رأسه تاج ذهبي حلزوني الشكل ، تتدلى منه شراريف من نبات الخبازي الحمراء والياسمين الأبيض تصل إلى صدفيه . أما الشخصا الأخرى فانهارتدي أقنعة تستقر بأحكام على الرأس كلها ، ولكل قناع لون يختلف عن غيره ، فمنها البرتقالي ، والأخضر ، والأسود ، وغير ذلك من الألوان والظلال الفاتحة الزاهية . أما القناع الأبيض ، بياض الموتى ، الذي لبسه هانومان « القرد الأبيض » ، فانه يتواءم مع ثوبه الفضي القز ، ويجعله متميزا عن غيره من الشخصيات .

وعندما تكتشف ملامح القصة ، راح المنشدون في الفرقة الموسيقية يعلنون في أسلوب « خون » التقليدي اسم كل شخصية ، فيقولون مثلا: « لاكشمانا ( أخو راما ) يعلن .. » أو « هانومان يتحدث » حتى يستطيع المتفرجون أن يتعرفوا على كل شخصية تبدأ في الأداء والحركة . ثم يغيرون نغمة أصواتهم ، ويترنمون بالأحاديث الفردية الخاصة بكل شخصية تظهر على المنصة ، وذلك في جمل قصيرة ورتيبة ولكنها عذبة . أما الممثل فانه يوضح معنى كل عبارة بإيماءات وحركات يأتبها ، ببطء في

البداية ، ثم يكررها بسرعة متزايدة . وفى حين يقوم أحد الممثلين بأداء دوره ، يبقى الآخرون جامدين ، كما يحدث فى الكاتاكالى ( وهذا التقليد لايراعى بأكمله فى مشاهد النصب أو الحرب ) .

وتتكون أجزاء الموسيقى الأوركسترية : كما هو الحال فى جميع المسرحيات السيامية ، من فواصل خاصة شبيهة بالموسيقى العرضية ، وهى فواصل تعبيرية وتفسيرية ، ليس لأنها تعبر عن المشاعر فى الدراما بأسلوب صحيح أو يحاكى الأصل ، وإنما لأن سرعة الاداء والتوقيع قد اتفق العرف ، بصورة تعسفية ، على اتصالهما بالمناسبة التى تصحبهما . وهذه الفقرات الموسيقية ثابتة ومحددة بدقة ، وعلى كل هواة المسرح أن يلحوا بها كل الإلام . وهى تعبر عن مواقف وانفعالات معينة ، كمشاهد الخروج والدخول ، والدموع ، والمعارك ، وماشابه ذلك . وتعتبر ثلاث من هذه الفقرات مقدسة الى اليوم : فمنها فقرة تعبر عن السفاد ( أما الفعل الذى يجرى على خشبة المسرح فانه لايجاوز حركة يد تداعب أو تربت ) ومنها فقرة تصاحب عملا من أعمال السحر ، أو تلاوة عبارات سرية من تلك التى تستخدم فى التعاويذ ، ثم تأليف موسيقى خاص يؤدى حينما يجتمع الراقصون الأوائل فى احتفال ينتظم لتسمية فرد من الأفراد ، أومنح أحد الراقصين الأكلفاء لقباً مسرحياً أعلى . وعند عزف هذه الفواصل المقدسة ، يؤدى العلماء الموجودون بين جمهور النظارة ، وكذا جميع الأشخاص المتمرسين بأنظمة الرقص ، واجب التحية والتبجيل ، فيضمون أيديهم أمام وجوههم ، والإبهامان أمام الأنف ، فى حركة تفصح عن التقدير لفن الموسيقى المقدس .

ويجمل بنا التريث عند هذه النقطة ، وشرح هذه الموسيقى البهيجة بصفة خاصة شرحاً موجزاً . فالموسيقى السيامية تستخدم السلم القوى « الدياتونى » كما نفعل نحن الغربيين ، بيد أن ضبط الأنغام يختلف عما عندنا . فالطبقة (الوكتاف) مقسمة الى سبع أنقسام كاملة (أبعاد طنينية) متساوية الأبعاد بعضها عن بعض . ودرجة اللحن رائعة ، وليست مخففة كما فى موسيقانا ، وتبدو لأول وهلة ناشزة ورقيقة لخلوها من كل شد وتوتر بين الأنغام المتساوية الأبعاد . أما النغمتان الرابعة والسابعة من السلم الموسيقى فانهما لايتستخدمان عادة ، الأمر الذى يطبع اللحن بسمة الفراغ والخمود . ولكى تغطى الموسيقى هذا الفراغ وذلك الخمود ، فانها تجرى دون أن يعترها شيء من التقوية والتنشيط . فالصوت دائماً مرتفع فى اعتدال . وتستمر الجملة الموسيقية من بدايتها حتى ختامها ، على سرعة واحدة ، لاتزيد ولاتبطئ .

وتبدأ الألعاب النارية فى مسرحية « خون » التى أصفها فى هذه

السطور ، عندما يكون « هانومان » وحده على خشبة المسرح . فبعد أن يؤدي بعض الأفعال النمطية ، كالتدريج على الأرض ، وحك جلده الذي يملكه القمل ، واللعب على المنصة كما تلعب القرد ، ينطلق في رحلته المفعمة بالمخاطر الى عالم الجحيم السفلى . وتجرى محاولات لا يهاfeh في الطريق ، فثمة ساجر يقيم في وجهه بعض العوائق : اولها فيل ضخم الجسد ، رمادى اللون ، يمثله رجلان ، يشكل اولهما القدمين الاماميتين وثانيهما القدمين الخلفيتين ، يطلع من تحت خشبة المسرح ، ويمرح امام المتفرجين ، ويصارع هانومان الفيل فيصرعه بيديه المجردتين من اى سلاح . ثم يدوى انفجار بارودى ، وتشتعل الصخرة القائمة على احد جانبي المسرح ، فترفع منها السنة اللهب الذى يصنعه بعض عمال المسرح بشرائط حريرية لامعه يحركون الهواء حولها . ويرفع هانومان بقوة وجبروت صخرة كبيرة مستديرة مصنوعة من ورق مقوى مضغوط ويلقيها على النار ليخمدوها ويعقب ذلك قطيع من الناموس الكبير الحجم المصنوع من الورق ، فى حجم الغراب ، يسحب على طول سلك معلق اعلى المسرح ومشدود بين الشجرتين . ويهاجم الناموس هانومان ، ولكنه يطرد بعضه ، ويسحق البعض الآخر بيديه . ويصل هانومان اخيرا الى بركة البشنين ( اللوتس ) التى تنشق على خشبة المسرح بطريقة عجيبة . ويجد هانومان امام ابواب الجحيم ، حارسا يافعا ، نصفه سمكة ونصفه قرد . ويتعرف هانومان على هذا الحارس ، فهو ولده ، ثمرة طيش اقترفه فى شبابه مع احدى عرائس البحر . ولكي يثبت شخصيته للغلام ، فانه يؤدي « معجزة هانومان الكبرى » ، فيتذاعب مرة واحدة ، يظهر على اثرها القمر والنجوم . وهنا تصدح الموسيقى المقدسة . وفجأة يشرق القمر والنجوم فى الجوى . ويتراعى لهانومان فى النهاية أن اسرع طريق يوصله الى راما فى العالم السفلى ، هو الطريق الذى يخترق ساق نبات البشنين ، فيشب برأسه أولا داخل اوراق البشنين الضخمة ، وتنتهى بذلك مسرحية الخون .

وفى ختام العرض ، ظهرت « هيئة الباليه » المكونة من كبار موظفى القصر الملكى ، وكلهم من الشيوخ ، يرتدون ثيابهم الكاملة ، وعزفت الفرقة الموسيقية كلها لحن الوداع . وقام الراقصون بمتابعة الفاظ الغناء بلغة الرقص الخاصة ، فادوا حركات فخمة فياضة يشكرون بها جمهور النظارة لكرم اخلاقهم ويمتدحون الملك لاريجيته ، ثم دعوا للملك ولنا بطول العمر والسعد . ونهض الملك وواجه الحاضرين الذين نهضوا هم الآخرون ، وبقي الجميع ساكنين فى أماكنهم ، حين أخلت الزيلوفونات والطبول تعزف بلحن مرتعش النشيد الوطنى التامى . واقتربت من خشبة المسرح عربة سوداء مكشوفة ذات سقف متحرك ، فصعد الملك اليها ، وجلس على المقعد الخلفى ، وانطلقت العربة ، وبعبتها عربة سوداء صغيرة مقفلة تقل الملكة .



وراح الحاضرون يتجولون بعض الوقت فى أنحاء الساحة ، ويتفحصون الآلات الموسيقية المزخرفة ، وينحنون محيين الموسيقيين والراقصين الذين لم يبرحوا المكان بعد ، ويتأملون الآلات التى صنعت المؤثرات المسرحية وأخيرا اتخذوا طريقهم عائدين الى بيوتهم ، والتقوا عند أبواب الساحة بجماهير الشعب التى لم تستطع دفع رسم الدخول الباهظ ، ومع ذلك تقاطرت الى المكان وتزاحمت خلف الابواب والاسوار لتنتصت الى الموسيقى وتختلس النظر الى العرض ، وربما لتتفرس فى الشخصيات البارزة بين النظارة .

ولم تعد « الخون الملكية » تعرض بكثرة فى الوقت الحاضر ، وهى تزداد ندرة يوما بعد يوم . وتوجد فى بانجوك ، منذ بضع سنوات ، فرقة او فرقتان من الراقصين العاديين الذين لا تربطهم بالقصر الملكى أية صلة، يتحصلون على لقمة العيش بمزاولة فن الرقص على مستوى حرفى ، ويقدمون عروضهم لاي انسان، بما فى ذلك السياح الذين يطلبون رؤيتهم . وكان من عادة التايين ان ينظموا عرضا للخون فى مناسبات الزواج اذا رغبوا فى اقامة حفل للزفاف . وقد وجد أبناء قدامى الراقصين الذين تقدمت بهم السنين ، مشقة كبيرة فى كسب عيشهم عن طريق مزاولة فن آبائهم ، فراحوا يوجهون سعيهم الى اعمال اخرى تدبر عليهم ربحا افضل . ومن اساليب افول هذا الفن ، طبعا ، انقطاع المعونة الملكية . وفضلا عن ذلك فان « الخون » قد فقدت طابعها ومظهر اناقتهما اللذين اكتسبتهما بفضل صلتها بالمجتمع الراقى . وثمة علة اخرى لتدهور الخون ، ذلك ان اللاكون Lakon ، وتشكل ثلثي انماط الدراما الراقصة الكلاسية فى تايلاند ، قد احتلت المكانة التى كانت تشغلها الخون فى نفوس الشعب لانها ، اى اللاكون ، تبجح رقص النساء .

### \*\*\*

تعنى لفظة « لاكون » بوجه عام « المسرح » أما التسمية الصحيحة للعرض الذى يعرفه الناس باسم « لاكون » ، فهى : « لاكون رام » Lakon Rom أى « الرقصات المسرحية » . ومع ذلك ، ففى نطاق هذا التقسيم العام الشامل ، يقوم عدد من الاصطلاحات النوعية التى تعبر عن مختلف انماط « لاكون » فى تايلاند ، من ذلك : « لاكون نى » Lakon Nai ، وتطلق على الرقص الخالص الذى كان يزاول وحده حتى عهد قريب فى داخل القصر الملكى ، ويؤديه حريم الملك ، و « لاكون نوك » Lakon Nok وتزاولها فرق الرقص خارج القصر ، وتقدم القسم الخاص بالقصة فى المسرحيات الراقصة ، و « لاكون دك دامبان » Lakon Duk Damban وتؤدى فى المسرحيات الراقصة التى تتطلب بعض المناظر . بيد أن هذه التقسيمات

الفرغية قد أصبحت اليوم مصطلحات فنية أكثر منها تقسيمات واقعية، واللاكون الذى نشهده اليوم بكثرة هو مزيج من كل هذه الأنواع . أو اقتباسات من أجزائها الراقصة . وعندما نشأ المسرح الحديث مندبضع سنوات ، لم يجد التاييون كلمة يطلقونها على هذا النمط الجديد غير كلمة « لاكون » نفسها . غير أن اللغة السيامية لغة دقيقة واضحة لامجال فيها للخطأ أو الغموض ، ومن ثم فإن مضمون المسرحية ، وكذا المسرح وغيره من أمكنة العرض ، وأسماء الفنانين القائمين بالأداء وما شابه ذلك، تدل كلها دلالة بيّنة على نوع اللاكون المقصود .

واللاكون ، بإيجاز ، وبالنمط الذى تنصرف إليه هذه اللفظة عموما فى الوقت الحاضر ، مسرحية راقصة تؤديها النساء اللائى يقمن بالمثل بأداء أدوار الرجال ، قد يستخدم فيها مناظر ، وتعتمد اما على عقدة أو خلفية قصصية ويصحبها إيماءات حرقية ، واما على حركات مجردة لأمعنى لها تصحبها موسيقى وبعض العناصر التقليدية التى تفرعت من النموذج الأصلى القديم الدقيق لعروض « خون » . وتوضح هذه العلاقة اذا اعتبرنا النطق القديم للفظ لاكون ، وهو « لا - خون » وتختلف قصص لاكون عن خون . فى أنها ليست مأخوذة بأكملها من الرامايانا . وقد تكون مقتبسة من الأساطير السيامية ( مثل كرى ثونج Krai Thong ) ، أو الأساطير المستوحاة من الهند ، أو حتى من ذلك النبع من القصص المسماة « سلسلة أقاصيص بانجى Panji » التى وردت الى تايلاند من اندونيسيا . ونمط « لاكون » هذا ، الذى يتخذ مدينة بانجوك مركزا رئيسيا له ، هو بالتأكيد ، وبصورته التى يظهر بها فى الوقت الحاضر ، موضع فخر الأمة ، وفى خصوص الجودة الفنية على المستوى الدولى .

ولقد اضطرب تاريخ « لاكون » وتعقدت اموره . وكانت بدايته فى زمن غزت فيه سيام جارتها ، مملكة كمبوديا التى تفوقها فى مضمار الفنون وذلك منذ حوالى مائتى سنة . واختطف السياميون أفراد فرقة من راقصى القصر الملكى الكمبودى ، وأتوا بهم الى عاصمة تايلاند ، ومعهم كذلك زمردة يودا وعدة كنوز ثقافية أخرى . وسر ملك سيام لغوره من « لاكون » لما تحويعهم فى رفيع ، ولما أدخلته فى سرايه من عناصر فنية جديدة . وطرا على لاكون بالتدريج عدة تغييرات جعلته أقرب الى الطابع السيامى ، وظهر فى جهات مختلفة راقصون يقلدون أداء راقصى الملك . ومع تقدم الزمن وتحول تايلاند الى نظام الحكم الديمقراطى ، انحلت فرق لاكون التابعة للبلاط ، وتحول القليل من هؤلاء الراقصين الى معلمين . وفى غضون الحرب العالمية الثانية ، ومع إلوان الضغط المختلفة التى أوقعتها اليابانيون بالبلاد ، أصبح الناس ينظرون الى لاكون باعتبارها نمطا تافها لا يتناسب

مع المكانة السامية الجديرة ببلد أسوي راق ، سائر ركب الحضارة الغربية . وكان « فيبان سونجرام » رئيس الوزراء في ذلك الاوان ، والذي لم يزل يشغل هذا المنصب حتى كتابة هذه السطور ، ويشاع أن ميوله المسرحية تنجّه الى الاستعراضات الموسيقية من النوع الفرنسي ، قد صرف اهتمامه عن مسرحيات لاكون ، ولم يبال بمصرها ، ومن ثم اختفت هذه المسرحيات من الحياة السيامية .

ومع كل ذلك ، ففي ثنايا تلك الأيام العصبية ، اجتمع بعض العلماء وأفراد طبقة الأمراء الذين تكلّموا بمصر لاكون التاي المشؤوم ، فوجدوا جهودهم في سبيل انشاء قسم للفنون الجميلة يتبع جامعة «شالالونجكورن Chulalongkorn» في بانجكوك ، وهي أكبر جامعة في تايلاند تعينها الحكومة . وقد استيقن هؤلاء أن مثل هذا القسم حقيق بأن ينقذ ماتبقى من رقص لاكون ، ويرعى في الوقت ذاته هذا الفن مثلما فعل الملوك في الماضي . ونجحوا في النهاية في انشاء هذا القسم على نطاق ضيق ، بعد أن وافقت الحكومة كارهة على انشائه . وكانت المواد التي تدرس بهذا القسم هي الرقص بجميع مظاهره ، والتصوير ، والنحت ، والموسيقى . ودرجت الموسيقى الغربية في البرنامج الدراسي ، وقامت الفرقة الموسيقية - وكانت تسمى أوركسترا الدولة - بتقديم حفلات موسيقية من وقت لآخر تشمل مؤلفات « فيبر » Weber و « فون سوبي » Von Suppé و « فاجنر » Wagner ، بيد أنه لم يكن في المستطاع استبدال التعليم الأكاديمي العام الذي تتولاه الأقسام الأخرى في الجامعة بهذا التدريب الفني الذي يقدمه القسم ، ومن ثم كان طلبته ، وبعضهم من الفنانين ، طلبة منتظمين في الجامعة . وقد احتدم الجدل طويلا في شأن هذا القسم ، حتى بعد انشائه ، ولم يتفق رأى صحيح على وظيفته الحقيقية . وخشى البعض أن يحيله ارتباطه بالحكومة الى أداة طيعة في أيدي رجال السياسة . وتراءى للبعض الآخر أن أي بديل من الرعاية الملكية سوف لا يؤدي الا الى قصور في اللياقة والانسجام . ورأى البعض أنه من الضروري توسيع مجال القسم حتى يشمل الدراما بأكمل معانيها ، والتمثيل بالأسلوب العصري أو الغربي . وأراد آخرون أن يتحدد نشاط القسم بالفنون السيامية الكلاسية . ونظر البعض الى القسم باعتباره مشروعا ماليا لابد أن يقوم على عون الجمهور ، وذلك بتقديم العروض المسرحية . ورغم الاختلاف الكبير في الاتجاهات بصدد قسم الفنون الجميلة هذا ، فإن عددا قليلا من منتظميه تآبروا على العمل في الخطوط التي رسموها لمشروعهم ، فأخذت أغراضه وأهدافه تتشكل وتتلور . وبقي مصر لاكون بصفة خاصة خالصة في أيدي هذا القسم ، فتوقف أنهيال جميع الضروب الكلاسية من الرقص والدراما السيامية ،

وكان من اثر هذه الحركة ان استردت هذه الفنون ماكانت تتمتع به فى الماضى من شعبية .

ويشغل قسم الفنون الجميلة مجمعا كبيرا من عدة مباني مطلية حوائطها بالجير ومزدانة بأغصان نبات الأشنة ( شبيبة العجوز ) وبالطليات والكرائيش ، ويقع على مسافة ليست بعيدة من القصر الملكى . واكثر هذه المباني ، مبنى طويل مستطيل ، على هيئة حظيرة ، يعرف بمسرح « سيلباكورن » ، تقدم فيه مسرحيات كاملة ، يستغرق عرضها ثلاث ساعات ، وتتضمن رقص لاكون ، ومسرحيات خون ، او تشتمل عادة على مزيج ممتع من جميع هذه العناصر ، مع تفسير المناظر والملابس ، واستخدام الموسيقى والحوار ، ويؤدى كل ذلك طلبة المعهد . وفى خارج المسرح ، يقوم تمثال حجرى قديم يمثل « جانيزا » Ganeza . وهو أحد الآلهة الهندوس من رعاة المسرح ، وقى الداخل ، وسط نوافذ بيع التذاكر ، والإعلانات ، والكثير من تماثيل الآلهة القدامى ، تقوم « خراطيش » كبيرة من جلد الجاموس الثقوب . وتصور هذه الخراطيش شخصيات الرامايانا والماههاراتا التى تستخدم فى مسرحيات خيال الظل التى كانت شائعة فى يوم من الأيام ، ومآلها اليوم سريعا الى الزوال ، فلا تعرض الا فى القرى النائية . وليس هنا من دلائل البوذية الا النزر اليسير . ويعبد الراقصون الاله « فيرافانا » Vairavana وهو أحد آلهة الرقص الهندوسى ، ويصلون أمام أقمعة الحنون المقتسبة من الهند ..

وتحتوى قاعة المسرح على حوالى ألف كرسي ، ولكنها تمتلىء بعدد من المتفرجين اكبر من هذا فى حفلات الصباح والمساء التى تقام بانتظام طوال العام فى أيام الجمعة والسبت والأحد . ويربح هذا المسرح اكثر من أى دار أخرى من دور اللهو فى تايلاند ، بما فى ذلك دور السينما التى تعرض الأفلام الأمريكية . وقد درت آخر مسرحية راقصة أخرجها ربها صافيا يقدر بمليون ونصف « تيكال » ticals ( حوالى ٢٠٠٠٠ دولار ) فى سبعة شهور من موسمه الذى يعمل خلاله ثلاثة أيام فى الأسبوع ، وقد تحقق هذا الربح ببيع تذاكر لا تزيد قيمة أعلاها على دولار ونصف للتذكرة . ويميزى النجاح الخيالى الذى أحرزه مسرح « سيلباكورن » الى الجهود الدائبة التى بذلها شخص واحد ، وهى « باليرينا » أولى سابقة فى مسرحيات لاكون فى القصر الملكى ، وقد أصبحت اليوم امرأة عجوزا . وجمعت هذه السيدة حولها طائفة من راقصى القصر القدامى ، ومعلمى الرقص فى البلاط ، وعلماء من مختلف أنحاء تايلاند . وأنها لتسيطر على جماعتها هذه بطريقة تبلغ درجة

الشذوذ ، وهو امر نادر المثال فى تايلاند . وكثيرا ما ترى وهى تثبت نظارتها بحدة على طرف أنفها ، وتدق الأرض بعصاها السوداء الثقيلة ، وتفقد هدوءها فى نوبات من الغضب . ولكنها فى لحظات السكينة ، تنظم وتدير كل عرض فى براعة جعلت من هذه العروض عنصرا هاما فى حياة بانجوك وثقافة تايلاند . وتمتع ، رغم طبيعتها الاستبدادية ، بطبيعة مغامرة ، تفيض بالحنو والتقدير للتلاميذ ذوى المواهب الاصلية وتولى اعانة البعض من هؤلاء التلاميذ من جيها الخاص ، ومواردها القليلة ، الى ان يستطيعوا كسب عيشهم من حرفتهم بانظهور على خشبة مسرح سيلباكورن بصفة منتظمة ، او بالتدريس فى قسم الغنون الجميلة ، او باعطاء دروس خصوصية فى الرقص فى سائر مدن تايلاند . وقد تكون أجور العاملين فى مسرح سيلباكورن منخفضة بالنسبة الى نظائرها فى أمريكا - اذ تبلغ اجرة العامل حوالى ٢٥٠٠ تيكال ، أى ٥٠ دولار فى الشهر - بيد ان هؤلاء العاملين يحصلون على اجور اضافية ترفع كثيرا من قيمة اجورهم الاصلية ، بما فى ذلك انصبتهم فى الأرباح التى تتحقق فى العروض التى تفوز بنجاح باهر .

والى جانب النجاح الشعبى الذى حققه القسم ، وما قام به من إحياء الغنون الكلاسيكية ، فان من أهم الوظائف التى اضطلع بها انه كان ملاذا للفنانين ومعلمى تايلاند . ويقوم المعهد باتخاذ الرقصات الشعبية والريفية التى أصبحت معرضة للاندثار نظرا لتغير طبيعة القرى فى تايلاند بتأثير الحضارة الغربية ، وهو يحقق ذلك باستقدام كبار المعلمين وأصحاب الحرف الفنية ، وادماج ما يملكونه من خبرة ومعرفنة فى ربرتوار الرقصات الكلاسيكية فى النطاق الذى تسمح به القصنة المسرحية . ويدبر المعهد فوق ذلك وسائل العيش للفنانين الذين تخطفوا عن ركب الزمان وسبقهم تطور الأساليب العصرية . ومن أشهر هؤلاء الفنانين كونواد Kunwad ، وكان فى الخامسة والستين من عمره فى سنة ١٩٥٥ ، وهو اليوم مدرس أول المعهد . وكان كونواد فى بدء امره ملحقا بقصر الملك فى وظيفة مدرب وراقص « خون » ، وتخصص أصلا فى أدوار النساء . وهو الآن يتولى تعريف كل تلاميذ المعهد بأسرار فنهم . ويقوم بصفة رسمية بوضع واحكام اغطية الرأس على رؤوس نجوم الفرقة الأوائل فى مسرح سيلباكورن قبل ان يدخلوا الى خشبة المسرح ، ويرشد الرجال والنساء فى أمور حرفتهم الفنية . وأفضل المعلمين فى تايلاند هم الرجال ، كما هو الحال فى معظم بلاد آسيا . وفى حين انه ليس ثمة ما يمنع من ان يتلقى المبتدئ دروسه الأولى على يد امرأة ، الا انه يجب أن يتولى أحد المعلمين من الرجال تقديم أول

حركة راقصة يؤديها المبتدئ أمام الجمهور ، ويجرى ذلك بين الشموع والزهور والمطايا المناسبة لتأكيد قدسية الرقص وتفق الرجال في كل الفنون . ويتناقض مركز كونود خلف الستار تناقضا غريبا مع الأدوار التي يظهر فيها حاليا أمام الجمهور في مسرح سيلباكورن . ويشترك كونود في إخراج كل عرض ، على أن كل ما يراه المشاهد من شخصه عادة على خشبة المسرح ، هو شخصية رجل مسن يرتدى ثوب امرأة ويبدو في شكل مضحك ، ويؤدي من الأعمال ما يتسم بالجرأة أو السخافة ، كالقفز في الماء ، والشقبة في الهواء ، مما تختص به قهرمانه مضحكة ، أو خادمة . ولسوء الحظ ، لم تعد براعة كونود الفنية في الأدوار الجديدة تستهوي جمهور النظارة في بانجوك الذين يحضرون عروض لاكون هذه ، وهم عموما من المتعلمين . وقد بدأ التاييون يتخلدون فعلا موقفا غريبا ، بعض الغرابة ، في صدد ممثلي أدوار النساء . ومع أن كونود لم يزل عميد الرقص الكلاسي ، إلا أنه يعتمد في معاشه اعتمادا كليا على القسم بصفته مدرسا به وممثلا هزليا .

ولاكون من أعجب الظواهر البصرية . فالودون يتحركون بتموجات بطيئة ، كما يشاهد في عروض الباليه المائي الذي يجري تحت سطح الماء . وتندفق حركاتهم ملتوية ومتعرجة ، بين راقص وآخر ، حتى يبدو الرقص وكأنه يجري في أبعاد تختلف تماما من حيث الزمن والمكان عن أبعاد الرقص الذي نعرفه في القرب . وثمة لون من « السريالية » شيع في الحركة - فهي أحيانا متباطئة كثيرا ، وأحيانا نشيطة مسرعة - فيقطع الوشائج التي تربط بينها وبين الفعل المسرحي العادي . فثمة حركة يقوم بها الجسم ، تبدو غريبة في نظر الأجنبي الغربي الذي لم يألف مشاهدتها ، والذي اعتاد رؤية الباليه ، أو الف التواءات الجسم التي يتميز بها أسلوب « مارثا جراهام » Martha Graham ، ذلك الأسلوب الذي يستظهر به الجسم ما يبطنه من المشاعر المعقدة . وتنثنى أصابع الراقص حتى تنقوس اليد إلى الخلف ، وكأنها الأوراق المجمدة التي تحيط بزهرة الزنبق . وينفك الذراعان ، وينثنيان عند المرفقين ، ويعمل الجذع العلوي جانبا فيجعل الجسم يبدو منحرفا ، ويرسم خطا ذا زوايا غير منتظمة ، من الرأس المعتدلة إلى الأرداف البارزة إلى الخلف قليلا ، ثم إلى الركبتين المفلطحتين ، حتى أصابع القدمين المرفوعة إلى أعلى وكأنها لسان خف تركى .

والحركات مرسومة على نسق حركات الرقص الهندي ، وإنما تتميز

عنها بأنها أرق منها وأخف وطأة الى حد ما ، وكأنها حركات آلهة أكثر وداعة ، أو كائنات سماوية أضعف حدة وانفعالا . ولعل أبرز هذه الحركات تلك الحركة التي يطلق عليها التعبير الفنى «هوم شانج وا» hom chang wa ( ومعناه الحرفى : علامة الإيقاع ) ، وهى عبارة عن طقعة رقيقة يؤدبها الصدر الى أعلى ، يحتجز بها الهواء فى الرئة ، وتشبه الفواق ( الزغطة ) ، تحدد نقاط الإيقاع ، وتبقى على نشاط الجسم فى فترة سكونه . وهذه الحركة تخفف من ثقل الراقصة ، وتجعلها تبدو وكأنها ترتفع عن سطح الأرض . ويضاف الى هذه الحركة فترات طويلة تبقى خلالها إحدى القدمين مرتفعة فى الهواء ، وتظل الذراعان مبسوطتين ، مما يقوى فى نفس المشاهد الشعور بأن الراقصة تطير أو تحلق فى الهواء ، وأن شريطا من الضباب يرفرف فاصلا بين الأرض وبين قدميها .

أما لغة الإيماءات فإنها واحدة فى الخون وفى كل ضروب الرقص المتفرعة من لاكون . وكانت هذه اللغة لازمة فى « خون » بسبب الأتعة التى تلزم الراقصين اظهار احوالهم النفسية ومشاعرهم خلال حركات اليد . أما فى لاكون فإن وجوه الراقصين تغطى بطبقة كثيفة من مسحوق أبيض تبدو كالأتعة ، فلا تختلج أية عضلة فى الوجه خلال الرقص . وليس من اللائق أبدا أن يحرك الراقصون الذين يؤدون أدوار الآلهة قسما وجوههم ، فضلا من أن هذه الحركات تفسد تنكرهم الهش الرقيق . وقد نبعت إيماءات اليد فى آسيا كلها من الهند ، حيث اتخذت أشكالها المعقدة ، كما فى المودرا ، مظهر تقنين فنى ، فلا يفهمها إلا العارفون لقواعدها . أما فى تايلاند ، فإن هذه الإيماءات مخففة وملطفة حتى أنها لتغدو مجرد إيعازات أكثر منها إشارات صريحة منظمة . وقد تداخلت عدة عوامل فحددت الطريق لتعديل هذه الإيماءات . فالأمر من بعض النواحي يتصل بالطبيعة والمزاج : ذلك أن التاي على خلاف الهندي ليس فى طبيعته الحدة أو التصرف الفجائى أو البحث العقلى ، فهو ينشد فى فنونه مزيدا من الهدوء والرصانة . ثم أن القرون الطويلة التى انصرمت منذ أن أتى المعلمون الهنود الأول ومعه إيماءاتهم ، قد أضافت بعض الغموض وجعلت هذه الإيماءات أقرب الى الطابع السيامى فى جوهرها . ومن الراجح أن المسافة التى تفصل بين هؤلاء العلمين وبين وطنهم حيث بقى أساتذتهم ، قد أسهمت منذ البداية فى نسيان أو اختفاء الكثير مما كانوا يعرفونه هم أنفسهم .

وإذا أجرينا تقسيما عاما تقريبا لهذه الإيماءات ، وجدنا أنها تنقسم الى ثلاث فئات تشترك فى كل ضروب الرقص السيامى : فمنها إيماءات تعبر عن الانفعالات العامة ، كالحب ، والكراهة ، والغضب ، والفرح ،

والحزن ، ومنها إيماءات تضى على بعض الحركات رشاقة أو نبلا : كالوقوف ، والمشي ، والجلوس ، والتحية والاحترام ، ومنها ما يعبر عن بعض المقاصد مثل الرفض ، والتداء ، والقبول . والكثير من هذه الإيماءات تفهم من أول نظرة ، ويفهمها حتى الأجانب - مثل مسيح الدموع ( باليد اليسرى دائما ) ، والإشارة بإصبع واحدة مع دق الأرض بالقدم للتعبير عن الغضب ، وعقد الذراعين مع دق الصدر ببطء وخفة لتصوير الأسى أو الانفعال ، أو سحب السبابتين على طول الفم لرسم ابتسامة تتطور الى ضحكة . وهناك إيماءات أخرى غير مفهومة ، ولكن مجالها محدود . أما أغماط العقد الروائية وما يقترن بها من ضروب الانفعال ، فإنها تتكرر في كل الرقصات التايبة ، ويستطيع الأجنبي المتوسط بمعاونة أحد الشراح خلال برنامج أو اثنين أن يتتبع هذه الإيماءات ويفهمها تماما دون أى جهد . وتساعد الفواصل الموسيقية المتقطعة في تعريف المتفرجين بندى الحالات النفسية والمواقف . على أنه لما كانت الأذن أضعف حسا ويقتطع من العين ، فإن هذه الرموز الصوتية تحتاج الى مزيد من تكييف الأذن لها .

وتقوم كل عروض مسرح سيلباكورن على خطوط رئيسية واحدة . ولعل وصفا مفصلا لأعظم عرض ناجح قدمه هذا المسرح في الوقت الحاضر ، وهو مسرحية « مانوهر » Manohra تحقيق بأن يوضح اخراج اللاكون عملا في الوقت الحاضر . وتقول الإعلانات عن مانوهر أنها « مسرحية راقصة في ستة مناظر ، معدة اعدادا خاصا » ، وينبئنا ملخصها بأنها « قصة الكينارات » وهى مخلوقات ، تجمع بين سمات المرأة والطير ، وتعيش في اوطانها السماوية فوق قمم الهملايا . وتنفرج الستارة عن مشهد استحمام ، أمد أمام منظر خلفى يصور السماء الزرقاء وقمم الجبال المكسوة بالثلج ، ويذكرنا بديكور حوائط محلات بيع « الأيس كريم » . وثمة أرائب بيضاء الفراء فى حجم لعب الأطفال ، تندفع عابرة خشبة المسرح ، وكينارات صغيرة من ورق مغطى بنداقة الثلج الحريرية الخاصة بشجرة عيد الميلاد ، ترفرف أمام منظر السماء ، وتعبر صدر المسرح . وتظهر هيئة باليه مكونة من سبع كينارات ، وتابعاين ، فى زى لاكون المعتاد المكون من سراويل خضراء شاحبة ذات طيات ، وحاشية من قطيفة حمراء تتدلى خلفا من الاكتاف كالذيول النصفية ، بالإضافة الى أجنحة من ورق تظهر أن حاملاتها كينارات . وترقص الكينارات قليلا ، ثم يخلعن أجنحتهن وبعضا من ثيابهن ويظهرون فى ثوب استحمام بسيط ، ويتقدمن صوب بركة وهمية وبأخذن فى اللعب فى ماء غير منظور . وتشد بعرض المسرح غلالة من



نسبيج رقيق ، يحف بها صف من زهور البشنئين المصنوعة من ورق  
أحمر وردى ، تصور ماء الجبال البارد . ويلقى كرنواد الذى يؤدى أدوار  
النساء بنفسه فى حوض مياه حقيقية وينثر الماء حوله وسط صرخات  
وايماوات هيئة الباليه الفرحة . ويطلع صياد ، فتنوقف جماعة المنشدين  
عن الغناء . ويلقى الصياد الفقرة الخاصة بدوره فى المسرحية ، فيخبرنا أنه  
سوف يقبض على أجمل الكينارات ، وهى مانوهر ، ويقدمها الى مليكه .  
ثم ينزع جناحيها حتى لا تستطيع الطير والهرب ، ويربطها بثعبان  
طويل ، فهو لا يمتلك حبلا . وتتوسل اليه مانوهر أن يطلق سراحها  
( وهنا تعزف الفرقة لحن أود od أى « البكاء » ) ولكنه يجبرها على  
السير خلفه . ( وتعزف الموسيقى لحن « شيرد » cherd أى « الخروج »  
بايقاع سريع ) .

ويكشف المنظر التالى عن مانوهر جالسة على منصة فى وسط  
المسرح ، وقد تزوجت من ولى عهد الملكة ، الأمير سدهون Sudhon  
وهى قد أحبت هذا الأمير حبا صادقا ، ولكنها مع ذلك لم تزل آسوة  
لذكرى ما حدث لها فى بركة الاستحمام . وتجلس وحدها وقب طوت  
تحتها ركبتيها ، وتتجاوب بإيماوات يديها مع العبارات الحزينة التى  
تنزّم بها جماعة المنشدين - وإنها لتشعر بالحنين الى هواء الجبال  
البارد المنعش ، وتعتقد أن هذا المصير الذى آلت اليه لابد أنه مقاب  
استحقته للذنب اقترفته فى ماضى إيلها ، وتصرح لنا أنه على رغم حبها  
لزوجها ، فإنها تجد مشقة فى الحياة مع البشر . وتعتقد ذراعيها ،  
وتفصح عن حزنها بلق يديها برفق على صدرها . وتدخل هيئة باليه  
مكونة من ثمانى وصيفات ، على رؤوسهن تيجان مثلثة ضيقة ، تختلف  
عن التيجان الذهبية العالية اللدبية الأطراف الخاصة براقصات « لاكون »  
ويعلم أنهن سوف يرقصن للترفيه عن مانوهر ، وتخفيف أشجانها ،  
فيؤدين رقصة تسمى « رابام Rabam » وهى رقصة لا معنى لها ،  
وإنما تستعرض مرونة جسم الراقصة . وتثنى الراقصات أصابعهن ،  
ويطرقنهن ، وبهززن أكتافهن ، ويقفن على قدم واحدة قد تقوسن  
أصابعها ، ثم يدرن حول خشبة المسرح بخطوات وثيدة منتظمة وينزلن  
ويرتفعن وينخفضن دون أى جهد أو صعوبة .

ويندخل الأمير سدهون من أحد الأبواب الجانبية للقاعة ( ويقابله  
فى مسارحنا باب الحريق ) ، وتؤدى دوره إحدى فتيات لاكون ،  
الغارعات القائمة . ويرتدى الأمير سترة سوداء ، تبرق عليها ماسات ،  
وكتافيات فضية . أما سراويله الحريرية ذات اللونين الذهبى والأحمر  
الخرى . المقتبس طرزها من السراويل الهندية « دهوتى » dhoti ،  
فبها مجموعة من الطيات الأمامية ، وتشد بإحكام حول الركبتين ، وتبرز

فى صلابة حول الفضلدين . ويصعد الأمير على خشبة المسرح ويلحق  
بماتوهر فى فوق النصبة ، ثم يجلس طاولا تحته احدى مساقيه ، ومادا  
الساق الأخرى على الأرض فى الوضع التقليدى لجلسة الرجال . ويعزف  
لحن الحب ، فيؤدى العارفون من النظارة بتقاليد الرقص أيماءة «وى»  
Wāي بوضعية ايديهم أمام وجوههم . وبعد المشهد الغرامى ، يشرح الأمير  
للماتوهر بلغة الإيماءات انه مضطر لتركها والذهاب الى الحرب لأن البلاد  
قد غزاها العدو . ويضيف قائلا : « أنا واثق من النصر ، ولذلك سوف  
أعود قريبا » . فتجيب انها سوف تشعر بالوحدة ، وتقول : « لقد  
انتزعت من اهلى ، وظننت انى سوف أموت ، ولكنى قابلتك ، والآن . . »  
وترجع ركبتهما فى حجره ، وتتكى على صدره . وتعزف الموسيقى لحن  
الحب ثانية ، وتنطفئ الأنوار ، ويبرز الفجر . ويعتب عليها الأمير  
ليكناتها قائلا ان البكاء والعويل فى أوان الفراق فال سيء ، فتجيب ،  
« سوف أنتظر عودتك أبدا الأبدى » .

ويعقب ذلك مشهد الجيش فى حفرة الأوركسترا ، فيدخل الجنود  
ويخرجون من أبواب الحريق ، ويسرون فى موكب حول الحيل الممتد أمام  
ستارة المسرح مباشرة . وترتفع فى الجو ثلاث مرات صيحة الحرب  
السيامية القديمة ، التى تشبه نداءات طرزان المربعة فى القاب . ويدخل  
خشبة المسرح ثلاثة من الجنود يحملون الأعلام ، وفى أعقابهم أربعة  
فتيان يمثل كل منهم فرقة من فرق الجيش ، ويحملون رماحا ودروعا  
وأقواسا وسهاما . ويظهر الفرسان ( يمثلهم أربعة فتيان آخرين ) ، وقد  
شبكوا فى أثوابهم عند الأهداف أحصنة مصنوعة من الجلد ، من التى  
تستعمل فى تخيال الظل . ويؤدى هيئة باليه مكونة من اثني عشر رجلا  
مشهد حرب وهمية . ويدخل الأمير سدهون فى كامل طاقمه الملكى :  
مظلات ، ورايات ، وبيارق ، وحاملى السيوف ، وحرس على رؤوسهم  
خوذات . ويحييه جنوده . ويصعد الأمير الى الهودج القائم فوق فيل  
مطعم باكسية بهيجة من ورق مضغوط ( ويمثل الفيل اثنان من المؤدين ) ،  
وينطلق الى سبيله مخترقا صفوف النظارة .

ويقع النظر التالى فى ساحة القصر ، فيظهر بعض الخدم ( ويؤدى  
ادوارهم ممثلون هزليون يتحدثون باللغة السيامية الدارجة ) يكنسون  
فناء القصر ، ويشرثون . ويخبرنا هؤلاء كيف أن كاهنا براهميا شريرا ،  
أشبه شىء بالسحرة ، من البلاط ، قد استغل فرصة غياب الأمير ،  
وأقنع الملك الحسن أن يضحي بالمرأة الطائر ، بحجة أن هذه التضحية  
سوف تنقذه من برائن الموت الذى سوف يختطفه فى يوم معين مشؤوم ،  
ولا ريب أن الكاهن قد دبر هذا العمل ليقيم شخصا يؤثره على مرش

الملكة . وشيد الخدم كومة من الحطب لتحرق عليها مانوهرها وهى حيه . ويدخل الملك ( وتؤدى دوره فتاة ) تتبعه المسكه . ويظهر الكاهن اللثيم فى رداء ابيض من اردية الرهبان ، وعلى رأسه قلنسوة عاليه مدببه . ويتأسف الملك على تضحية مانوهرها . وتدافع الملكة ، بلغة الايماءات عن الضحية . وتجر جماعة من حاشية البلاط ، يصرون الملك ، فيحرون رانعين ، ويعبرون خشبة المسرح وهم يرتفعون وينحفضون تلاموج المضطربة . وتستأنف الملكة مراقبتها قائلة : « ان الشعب يحب مانوهرها ، وهى افضل زوجة ابن فى الوجود . فكر ايها الملك فى ذلك ، زوج مانوهرها ، الذى يقاتل الآن من اجلنا » . ويعول الكاهن ان الامر لا محل فيه للعواطف ، ويردف : « وعلى كل حال ، فمانوهرها حيوان وليست من بنى البشر ، ويؤتى فوق خشبة المسرح ببعض حيوانات الضحية . جاموسة ، وبقرة ، وعنزة . وتقف الحيوانات امام العرش ، وتصوت . ويتكلم أحد موظفى البلاط مدافعا عن مانوهرها . ويجب الملك فى نبرة آسية : « ان كاهننا يعرف احكام الكتيب المقدسة ولا بد من طاعته » . وتجرى هذه العبارة على السنة الكنائس حتى تصل الى آذان الشعب ، فيتجمهر بعض الناس على مسافة من العرش ، ويصيحون فى نغمة ذليلة : « انقلد مانوهرها » . ويسكتهم الكاهن قائلا ان قوانين علم الفلك تقضى بإمكان التضحية بأرواح الشعب بدلا من مانوهرها ، فيصمت الناس . ويتردد الملك فى أمره . وتتحرش به الملكة حسب التقليد المتبع فى جميع مسرحيات لاكون التى تظهر النساء دائما اقوى من رجالهن وأنبل منهم خلقا ، فتصرح باحتقارها اياه لانه شيخ مسن يهاب الموت ، ولانه يضحي بسيدة شابة محبوبة ، الأمر الذى يزيد من بشاعة جبنه . وتبدو مانوهرها وهى تلمس أسرها ، فتقول : « هل لى أن أميش حتى يعود زوجى ؟ » ، ويرفض هذا الرجاء . ثم تسأل ما اذا كانت تستطيع ان ترقص لآخر مرة قبل أن ترحل عن هذا العالم . وتجاب الى هذا الطلب ، فيبث الملك من يحضر جناحها اللذين كانا محفوظين فى مكان أمين حتى هذه اللحظة . وتودع مانوهرها الملك والملكة اللذين يحتضنانها . وتبكي مانوهرها ( ولا تعرف الموسيقى لحن الدموع مع هذا المشهد ، فمانوهرها انما تتكلف البكاء ) . وتحثها الملكة ان ترقص « بكل روعة حتى تمتدحها الآلهة » . وتبدا مانوهرها برقصة « سوتى » satee ، أى « الانتحار حرقا » ( ومن المؤكد أن هذه الرقصة مقتبسة من الهند ، من حيث انها تتمثل بساتى ، زوجة سيثا التى ضحت بنفسها فى النار فوق كومة الحطب التى حرقَت عليها جثته ، ولكنها وردت كرقصة الى تابلاند من اندونيسيا ضمن إحدى مسرحيات بانجى ) . ويقوم الكاهن الخبيث ، أول من يقوم بأشغال

النار فى كومة الحطب . وتقفز مانوهر ا فوق السنة الذهب ، التى تصنع من قطع من القماش يحركها الهواء الذى تشبه مزوجة ، ويضاف الى حركتها دخان حقيقى وشرار من نار . وتعلق مانوهر ا فى الهواء ، يرفعها جبل حتى قمة صدر المسرح حيث تتخذ وضعا من أشهر اوضاع الابساراس aparas أى الاوضاع الراقصة السماوية ، ترتفع فيه ساقاها الى اعلى ، وتبدو وكأنها قائمة على ركبتيها ، وذراعاها مبسوطة امامها . ثم تسحب على مهل بالقرب من سقف المسرح الى ان تختفى عائذة اخيرا الى ديارها فى جبال الهملايا .

ويطلعنا المنظر التالى على الامير سدهون ، وهو ماض فى رحلة مفعمة بالمخاطر فى اثر زوجته ، وقد عقد العزم على العثور عليها . ويجتاز غابة ، ويصارع نمرا ثم تنينا برياً . ويقابل اخيرا رجلا من المتعبدین الصالحين قد اخذ نفسه بضروب الحرمان والتعذيب فى جبال الهملايا ، فيرشده الرجل الى الطريق الذى يوصله الى قصر الكينارا .

وفى المنظر الاخير ، يظهر ملك الكينارا والملكة ، وست من بناتهما ، وكل منهن تماثل الاخرى تماما ، والجميع جالسون على منصة طويلة موضوعة بانحراف على خشبة المسرح . أما مانوهر ا فانها خارج القصر ، تظهر نفسها من ادران البشر . ويدخل الامير . ويتائر الملك عندهما يعلم أنه قد نجح فى العثور على موطنهم . وتمتلئ نفوس البنات إعجابا بوسامة الامير . ويقترح الملك اختباره ، لعلمه بمقدار تعلق مانوهر ا به . فاذا استطاع سدهون ان يتعرف على مانوهر ا من بين اخوانها التماثلات فى الهيئة ، كان جديرا أن يعود بها الى بلاده . وتدخل مانوهر ا فى هدوء وتنضم الى اخواتها وترقص معهن . ويتعرف عليها الامير قبل أن تنتهى الرقصة بمدة طويلة ، ولكنه يترث حتى نهاية الرقص ليكلهما . ويبتهج الجميع بقاء الزوجين ، اللذين يتحركان معا فى رفق ، ويشيان مرفقيهما ، ويلويان أيديهما فى أيماء تنبئ عن الفرحه ، ويخطوان برشاقة وركبتهما مثناتان ، ويسيران على هذا النوال فى خطوط متعرجة ، مابين خشبة المسرح ، ويخرجان فى فيض من البشر والسعادة .

\*\*\*

## الرقص

« لاكون » فى مسرح سيلباكون ، كما يتجلى فى مسرحية مانوهر ا ، نمط درامى مختلط ، يتكون من عدة عناصر ، وينشق من عدد من

المصادر المختلفة ، أهمها الرقص . ولاكون ، بمعناه الضيق الذى يقتصر على الرقص ، هو أقدم مدلول تتضمنه هذه اللفظة . ومعظم الناس الذين يدرسون اليوم لاكون أو خون فى تايلاند ، إنما يدرسون أجزاءها الراقصة وحدها . ولا يظهر أحد غير طلبة وفناني قسم الفنون الجميلة فى برامج لاكون المعدلة ، أو حتى المتطورة ذات الأسلوب الحديث فى مسرح سيلباكورن . وإذا استعملت كلمة « لاكون » فى أضيق معانيها ، فسوف تجد أن لها « ربرتوار » خاصا بها يضم حوالى خمسين قطعة منفصلة تشمل مخلفات من أقدم رقصات تايلاند ، وهى أقسام الرقص الخالص فى كل من خون والأنواع العديدة من لاكون بمعناه الواسع . ويعرض هذا الربتوار عرضا مستقلا قائما على الرقص ، ويتضمن عرضا فرديا خاصا يضم مقتبسات من هذه الرقصات . ومن أهم المجموعات التى يتضمنها هذا التقسيم العام الشامل رقصات القتال أو الرقص الاستراتيجى .

ولكى يتأتى لنا شرح هذه الرقصات ، ينبغى لنا أن نعود قليلا بمعارفنا الى الورا . فالمسرح السياسى الكلاسى ، يعبر عنه فى الأوساط المثقفة بلفظة « سانجيت » Sangit . وهى كلمة سنسكريتية معناها « العزف على الآلات الموسيقية والرقص والفناء » ، والموسيقى فى أساس الفنون الآخرين ، ولا غنى عنها فى العرض . ولكن السياميين يفسرون نشأة أوركستراهم تفسيراً عجيباً . فهم يقولون أن الموسيقى قد انبثقت من حرفة الصياد الذى يقرع عصيا خشبية ليستفر الصيد ( وهذه هى الطبول والمصفقات ) ، وينبض قوسه حتى يطلق السهم ( وهذا ما ألهم صنع جميع الآلات الوترية ) ، وينفخ فى بوقه ليعلم من مطاردة حيوان الصيد وقتله ، وينادى على غيره من الصيادين . وهذا التأكيد على الصيد — وما يتضمنه من قتل ، يتسع مداه ويتطور الى معارك ، ثم حروب منظمة — يبرز بوضوح فى الرقص السياسى .

وكان لنفوذ الرامايانا القوى على الفنون المسرحية بالمثل الفضل فى خلق عدة رقصات تتعلق بالفنون الحربية . وتعتبر الرامايانا من بعض الوجوه أكثر قليلا من ملحمة حربية تدور حول الكفاح والنصر والهزيمة . وثمة عامل آخر يساعد على تفسير العلاقة بين القتال والرقص ، ذلك هو السمة الحربية التى طبعت المجهود التى ولد فيها كل نمط من أنماط الرقص فى تايلاند ونما فيها . فكان الرقص يقترن دائما بالمعارك فى الأزمنة التى كانت فيها تايلاند منهكة بالدفاع عن نفسها ضد البورميين أو بمهاجمة كمبوديا ، ولاوس ، وجيرانها الآخرين .

وكانت تكفى رقصة استعطافية للالهة للدعاء بالنصر قبل الشروع

فى اشعال نار اية حرب . ويستخدم بعض الجنود فى الوقت الحاضر الرقصات التى تصور معارك وهمية ، او تدريبات الرقص التى تمثل معارك حقيقيه كضرب من الالعب الرياضية . ومن الرقصات الكلاسيكية القديمة ، رقصة تضم اليها اشخاصا من المدربين على القتال ليعرضوا براعتهم حتى « يستمتع المشاهد بأدائهم » . ومن ثم لم يزل عدد كبير من الرقصات التى تزاوّل اليوم يتضمن معاوّل ، وخناجر ، ورماحا ، وسيوفا طويلة وقصيرة ، وعصيا ، ودروعا فضية او خشبيه او من جلد الجاموس ، ويتطلب كل من هذه الأسلحة أسلوبا فى الاداء مختلفا عن غيره . ويقدر ما احتفظ الرقص بمشاهد المعارك الحربية ، فان العكس من ذلك لم يزل صحيحا ، على الأقل فى ميادين الرياضة البدنية . فلعبة الملاكمة فى سيام ، التى يستخدم فيها اللاعبون أرجلهم كما يستخدمون ايديهم ، ينص قانونها على أن يؤدى كل ملاكم بعض خطوات الرقص التمهيدية ، باعتبارها صلاة يؤديها قبل كل جولة ، وتصحب الموسيقى المباراة كلها .

وتختلف مناسبات المعارك فى الرقص . فكثيرا ما تتقابل الالهة فيما بينها . فهانومان يقاتل رافانا ، وتقطع رؤوس رافانا العشرة وتمزق اربا اربا ، ويقع قواد الجيش فى الأسر ، وتمير جيوش القردة الانهار وتسلق الجبال وسط القتال . وهناك رقصات أشد تعقيدا من مجرد مشهد قتال يجرى بين شعبين أو أكثر ، ورفصات يستعرض فيها المتبارزون فنهم المسكرى فى صورة مناورة حربية . ويتعمد مضمون القصة فى هذه الرقصات ، وقد يعرض أو لا يعرض قتالا حقيقيا . ففي إحدى هذه الرقصات ، على سبيل المثال ، وتسمى رقصة « قتل هيرانيا كاسيبوييد نوراسينج » ، تتركز المشكلة المعروضة فى « هيرانيا » *hiranya* ، وهو شيطان لا يمكن قتله بيد اله أو انسان أو حيوان أو باى سلاح ، لا فى النهار ولا فى الليل ، ولا فى داخل الأماكن المسكونة ، ولا فى الخلاء . وبسبب هذه الحصانة الهائلة التى يتمتع بها هيرانيا ، أصبح مصدر أزعاج للالهة . ويتخذ « برا ناراي » *Pra Naray* ( فيشنو الحافظ ) هيئة « نورا سينج » *Norasing* ( ناراسينما *Narasimha* ) ، وهو مخلوق له رأس أسد وجسم انسان ، أظفاره « قارضة كالحمض » . واذ لم يكن نوراسينج الها ، ولا حيوانا ، ولم تكن أظفاره من الأسلحة ، فانه يهجم على هيرانيا ويقتله أمام باب الدار ، لا فى داخلها ولا فى خارجها ، وذلك فى نور الفسق الذى ليس بنور نهار ولا ظلمة ليل . وبهذه الوسيلة تخطت السماء من هذا الشيطان .

وثمة رقصات « استراتيجيّة » أخرى تتعلق ببراً ناراي . فنونتك

Nontuk وهو نصف اله ، كان سواء من الآلهة والآلهات يكيّدون له دائماً ولذا فهو يحيل طرف أصبعه الى ماسة ترسل شعاعاً قوياً يقتل كل من يصيبه ، فيصرع على هذا المنوال عدداً كبيراً من الآلهة والآلهات ، الأمر الذى تتكرر من أجله السماوات ، فيتخذ برا نارياً هيئة فتاة جميلة ، ويطلب من مونتك أن يرقص معه الرقصة «الإيجدية» . ويضمن الرقصة حركه « الثعبان الذى يلتف على ذيله » ، ويجب على الراقص فيها أن يلمس طرفاً أصبعيه أحدهما الآخر . ويؤخذ نونتك على غرة ، فيدير أصبعه الغائلة نحو جسمه ، فيموت . وثمة صورة أخرى لهذه الرقصة تمثل نونتك فى شخصية «توساكان» (Rasakan) (رافانا) الذى يتنازع مع « برا نارياً » ، وبدلاً من أن يتقاتل الاثنان قتلاً حقيقياً ، فإنهما يتعمان على أن يبنارزا بالرقص ، فالراقص الأبرع يعتبر فائزاً . ومن ثم يرقصان معا « الرقصة الأبجدية » .

وثمة رقصات أخرى ، تنتمى الى الرقصات الاستراتيجية ، وإنما هى أكثر منها تجريداً فى طبيعتها ، وأشد صفاً فى قرابتها لرقصات لا لون ، من حيث معناها المحدود ، تلك هى الرقصات التى يلعب فيها التنكر دوراً هاماً . وتزخر قصص خون ولا يكون بأشخاص يتخذون أشكالاً غير أشكالهم ليخدعوا خصومهم ، من ذلك أن أحد أعداء هانومان ينقلب ذرة تسبح فى زبد البحر ليقلب من مطاردة أعدائه له مطاردة لا هوادة فيها . وفى مواقف أخرى تنقلب الآلهة الى نسوة ، وتصير النسوة تماسيح ، والقرود رجالاً . ومن بين هذه التغيرات ما يكون التنكر فيه جميلاً ، فتظهر الشخصية الشريرة فى ثوب شخصية نبيلة عادلة - مثل رافانا (توساكان) الذى يجعل نفسه وسيماً قبل أن يزور سينا بقصد غوايتها ، أو عندما تنكر إحدى بنات أخوة رافانا فى هيئة سينا وتظاهر بالموت حتى تثنى راما عن عزمه فى مواصلة بحثه . وتتطلب كل هذه المناسبات رقصة خاصة لم تزل شائعة ضمن رقصات خون ولا لون ، وتعرف باسم « شوى شى » Chui-Chai . وهى عبارة عن ضرب من التهنيد واستعراض محاسن الجسم غروراً وأعجاباً بما اكتسبته الشخصية من آيات الحسن والجمال . فالشخصية تتباهى بهيئتها ، وتجذب الأنظار فى فتنة وإغراء الى زيتها ، وتبرز ألوان السحر فى جسمها . ويقول أساتذة الرقص انه اذا كان الدور خاصاً برجل فان على مؤديه أن « يتبختر زهواً مثلما يفعل الطائر العاشق » ، واذا كان دور امرأة ، كان عليها أن « تخطر وتندلج مثلما تفعل السيدة المتعطشة الى الحب » . ولهذه الرقصة تأثير عميق فى نفس من يشهدها ، ولكنها فى الوقت ذاته يصعب أدائها على الوجه الصحيح

مع التصوير الصادق لبشاعة النفس فى أعماقها مع جمال المظهر الخارجى ، حتى انه لا يجرؤ على أدائها أمام الجمهور غير أبرع الفنانين وأكثرهم حكمة وخبرة .

أما أجزاء اللاكون الخالصة ، المجردة من العناصر الدرامية ، فانها تنبع من رقصتين رئيسيتين تسمى احدهما « الرقص السريع والمبطيء » ، والأخرى رقصة « ميبوت » maebot او « الرقصة الأبجدية » . وترجع رقصة « السريع والمبطيء » الى العهد الذى كانت فيه مدينة أوتايا Ayutaya عاصمة سيام القديمة ( ١٣٥٠ - ١٧١٧ ) ، وكان كل تلاميذ الرقص يبدؤون دراستهم بهذه الرقصة فيتدربون عليها سنة على الأقل قبل ان يصرح لهم بالتوسع فى منهاجهم . ولقد قيل فى الكتب السالفة ان الطالب اذا ما اتقن أداء هذه الرقصة فانه سوف ييسدو « فى كل اللقاءات الاجتماعية ذا لياقة وكياسة » . وهذا أحد الأسباب التى من أجلها أدرج الرقص منذ القدم فى قائمة الثقافات التى يجب على فتيات المجتمع الرافى تحصيلها .

أما « الرقصة الأبجدية » ، وهى ثانى رقصة يجب ان يتعلمها جميع الراقصين ، فانها مجموعة مترابطة من جميع الإيماءات والحركات الأولية فى الرقص السيامى . وتتتابع الخطوات فيها فى رقة ، وتنفقد الواحدة منها بالأخرى كما تنفقد الأزهار فى الضفيرة . وليست أبة واحدة من هاتين الرقصتين مجرد قطعة تعليمية يتدرب على أدائها الطالب ، وانما لابد لكل راقص ( او راقصة ) ان يؤدى كلا منهما علنا أمام الجمهور من وقت لآخر ، كلون من الاختبارات الدورية لتأكيد براسته ولتذكير المتفرجين باتقانه مبادئ الرقص الأساسية . والرقصتان لا غنى عنهما لقصص وموضوعات مسرحيات لاكون . وكأنت الرقصة الأبجدية تتكون فى بدء امرها من أربعة وستين « حرفا » او حركة ، ولكن الملك راما الأول اختزل قائمتها الى تسع عشرة حركة ، هى التى بقيت الى اليوم من بين مفردات الرقص القديمة التى كانت حتماً ضنية وشديدة التنوع ومتطورة بلرجة كبيرة .

ولهذه الأجزاء التسعة عشر من الرقصة الأبجدية أسماء تصفها . ويؤدى الراقصون الحركات المرادفة لها فى حين يترنم المغنون الجانبيون فى الفرقة الموسيقية بمبارات الرقصة فى تسابع سريع ، وهذه العبارات هى :

— سلام على الإلهة ( حركة التحية والاحترام ، وتوضع فيها اليدين معا أمام الوجه ، وتستهل بها جميع الرقصات فى تايلاند ) .



- الحركة التمهيدية .
- بروهم ( براهما ) ذو الوجوه الأربعة ،
- محاط بشرايب صغيرة الزهور .
- الأمل يسير فى الغابة
- البجعة تطير
- كينارا تسير حول الكهف
- وتنوم السيدة
- ملاطفة النحلة
- الككتوه ( نوع من البغواء أبيض اللون )
- التل الصغير الذى يبلغ ارتفاعه كتف الانسان
- ميكالا تلعب بجوهرتها النفيسة
- الطاووس يرقص
- الريح تهز غصون لسان الجمل
- تسديل
- زفاف الحب
- تغيير الوضع
- السمك يلعب فى المحيط
- برا ناراي ( فيشنو ) يرمى قرصه

وقد تغيرت هذه « الحروف » فى الرقص وتطور أسلوبها خلال القرون المتعاقبة حتى لم يعد بعضها ، كما نراه اليوم ، سوى حركة مجردة . أما الأسماء الخيالية اللقترنة بها فانها تبدو كإرشادات المدرس التى يحدد بها أوضاع الحركات أكثر منها تعبيراً لأحاسيس ذات معنى . ومع هذا فان الحيوانات تصور فى كل لحظة تصويراً بيانياً بوساطة أوضاع واضحة تتخلها أصابع اليد التى ترسم بصورة واقعية أجنحتها أو قرونها أو حركاتها المتأنقة . وهذه الحركات التى تتصل اتصالاً وثيقاً بالودرا الهندية ، تختلف مع ذلك اختلافاً جسيماً عن الأصول التى تفرعت منها . وقد أختفى من الرقص السيمى ما كان يتضمنه من معنى خاص ، نوعياً كان أو حرفياً ، اختفاء تاماً حقيقياً . وظل معظم الرقص فى صورته المجردة ، رشاقة زخرفية ، وفتنة وبهجة فى حركة بدنية خالصة مجردة من الصلات التصويرية التى يقرنها الانسان عادة بالرقص الدرامى . وثمة فقرة معروفة جيداً باسم « الرقص أمام الفيل »

وفيها تدعى قردة هانومان بأنها آلهة ، وترقص كما ترقص سائر الآلهة .  
هذه الرقصة تثبت الحقيقة التي ذكرناها بجلاء . وكلمات هذه الرقصة  
التي يتغنى بها بسيطة ، تجرى كالآتي :

« يحلقون أزواجاً في الهواء ، ويرقصون بطرق مختلفة : فيبسطون  
أذرعهم ، وينزلقون برشاقة يميناً ويساراً ، ثم يشكلون صفاً واحداً ،  
ويتبادلون النظرات ، ويدقون أقدامهم بهمة ، ويدورون ، ويمرون خلال  
أماكن متداخلة ، ويلتفون بعضهم حول بعض ، ويتقاطعون » ( وقد  
نقلت هذه الفقرة من الترجمة التي أجراها ب. س. ساستري لكتاب  
«دهانيت يوفو» الثمين في الرقص السيلامي ، وعنوانه : « المسرح  
الكلاسي السيلامي » ) .

وثمة عدد كبير من رقصات أخرى تستخدم أشياء أخرى خلاف  
الأسلحة وأدوات الحرب والقتال - كالمرآح ، وقطع طويلة من قماش  
حريرى ، وشموع ، وأزهار ، وأصاص الزهور ، وريش الطاووس ،  
وأظفار فضية ، وقناديل موقدة . وتدخل فى هذه المجموعة أقدم  
الرقصات السيامية قاطبة ، وتعرف اليوم فى صورة الثرية تسمى  
برالينج Praleng ، وهى فقرة رقص تمهيدى ، يؤدها شخصان  
يرتديان اقنعة بسيطة ويمسكان ريش الطاووس ، ولا يصحبها غناء ،  
وانما تمزق الفرقة الموسيقية دفنة وطققة متواصلة بزيوفوناتها  
المصنوعة من الغاب . ويقال ان الرقصة تكشف عن سلوك الكائنات  
الفائقة للطبيعة - وهذه أجلى صورة يتقرب بها الإنسان الى الآلهة -  
ومن ثم فان هذه الرقصة تستهل أى عرض يستهدف الإبتهال الى  
الآلهة وأرضائها ، لابعاد الشرور . وقد استبدل الملك راما الأول  
( ١٨٠٤ - ١٨٦٨ ) أزهاراً فضية وزهية بريش الطاووس الذى أصبح  
مبتدلاً من كثرة شيوخه بين عامة الشعب والراقصين المحترفين خارج  
القصر . وكان الملك مع ذلك مدركاً لخطورة المساس بقديسية الرقص  
الكلاسي ، ومن ثم فهو يعتدل لجمهور المسرح بعبارة قصيرة تتردد فى  
الأغنية التى أضافها الى الرقص ، فيقول : « يعترض المشاهدون على  
هذه البدعة بدعوى أنها تخالف العرف ، ولكن ليس منظرها يوحى  
حقاً بالحظ السعيد ؟ » .

وثمة رقصات أخرى تستخدم بعض الأدوات ، أو بعض الحركات فى  
أجزاء الرقص الخالص التى تتضمنها عروض « لاكون » ، قد وردت من  
الخارج ، ومع أنها أصبحت اليوم عروضاً كاملة ثابتة فى ربرتوار تايلاند  
الا أنها لم تزل تتضمن بعض العناصر الأجنبية . فرقصة « المروحة »  
مثلاً ، رقصة صينية تنتسب الى عهد الملك راما الثانى الذى أصدر

امره ذات مرة الى الجاليات الصينية والاسلامية فى بانجوك أن تشترك مع التايين فى احياء حفل راقص عظيم ، فاستخدم الصينيون المراوح ( وقد ازدادت شعبية هذه المراوح خلال الحرب اليابانية ) ، والمراوح المستخدمة اليوم فى هذه الرقصة كلها يابانية ) ، فى حين اشترك المسلمون على ما يبدو باستعراض « دق الصدور » الذى يصحبه لحن موسيقى معين ، ولم يزل العرضان باقيين حتى اليوم كعناصر مميزة لرقصة « دافا دانج » Dava Dung وتنجلي بالمثل مقدرة التايين فى التكيف الفنى فى رقصة « فارانج رام تاو Farang Ram Tao اى » الرقصة الأوروبية التى ظهرت مع طلائع التجار البرتغاليين الذين قدموا الى تايلاند فى القرن السابع عشر ، وتختلف عن الرقصات السيامية الأكثر اصالة فى انها لا تستخدم حركات اليد ، فاليدان تستقران عند الوركين كما فى بعض الرقصات الفولكلورية الغربية . وتحرك القدمان بمثل حركتهما فى رقص القباقيب ، أو رقصة الزهرة ( الجيج ) . ويولد هذا الرقص فى نفس المشاهد الأجنبى أثرا ممتعا . ولما كان الرقص السيامى يؤدى دائما والقدمان عاريتان ، بسرعة أبطأ كثيرا من سرعة الاداء فى الرقص الشعبى الغربى ، فان القدمين تدقان الأرض فى رفق وهدهود ، وبحركة بطيئة مريحة .



## الدراما

من عوامل نضج المسرح فى تايلاند ، جودة وتفوق الانماط الكلاسية من الرقصات والكهرجيات الراقصة . وبالبلد بالمثل مسرح شعبى ناجح يسمى « ليكاي » Likay تغلب فيه الدراما على الرقص ، وينهض آية على تجاوب طبيعى مع الواقع واهتمام عميق بالكشف عن خفايا القصة التى قد يجهلها الجمهور وقد يكون عالما بها من قبل . و « ليكاي » نمط معروف للغالبية العظمى من التايين ، أكثر من مسرحياتهم التقليدية خون ولاكون التى تبدو شكلية الأسلوب بعض الشيء أو غير متاحة لتوسطى الناس . والأمر على عكس ذلك فيما يخص الأجانب ، فلست أعرف سائحا مر ببانجوك ولم يشهد برنامجا فى مسرح سيلباكورن ويتمتع به . ولسوء حظ ليكاي لم يتعرف عليه الا النزر اليسير من الأجانب .

وليكنى لهو شعبى ، بكل ما يبطنه هذا التعبير من معان ، وبشغل ما لا يقل عن عشرين مسرحا موزعا فى كل انحاء مدينته بانجوك .

وتزدحم هذه الدور كل ليلة من الثامنة مساء حتى الثانية عشرة بأناس من كل الطبقات ، من سائقى الريكشا (١) ، الى فئات المستخدمين الكتابيين بل وافراد المجتمع الراقى فى باتجوك المولعين بفن المسرح . وإذا لم يكن أى من هذه الدور يتمتع بمركز مالى وطيد مثل مسرح سيلياكورن ، فان مرد ذلك الى التنافس الشديد القائم بينها . وثمة المئات من فرق ليكيبى تعمل كل ليلة على مدار السنة . والعمان المقاعد فى هذه المسارح بخسة للغاية ، فلا يزيد أجر أحسن مقعد فيها عن خمسة وثلاثين « تيكال » ، أى عشر « سنتات » . ولم يعرض الجمهور عن أية مسرحية من مسرحيات ليكيبى . وإذا اجتمع فى حفل تعرض فيه إحدى مسرحيات ليكيبى ، عدد من نجوم هذا المسرح ، كان من العسير الحصول على تذاكر فى الحفل ، وكان على الكثير من الناس ان يقنعوا بالوقوف فى آخر القاعة أو فى طرقاتها . ولا يكتمل حفل فى معبد أو فى عيد قومى دون عرض « ليكيبى » خاص ، وكثيرا ما يجرى فى الهواء الطلق - ويلعب الممثلون على مسارح تقام وقتيا من ألواح خشبية واهية مهتزة ، أمام متائر خلفية مهلهلة . ويشغل مسرح اليكيبى مركزا ضخما فى حياة التابى المتوسط الذى يعيره اهتماما أكبر بكثير من اهتمامات الناس فى البلاد الأخرى بأمور أكثر جدية من المسرح . هذا الاهتمام ربما ينشأ فى نفس التابى منذ نعومة أظفاره ، فالأطفال فى تايلاند يدخلون المسرح دون مقابل ، بل ويستطيعون الوقوف الى جانب النصّة خلف الفرقة الموسيقية أو بجوار المناظر الجانبية ، ويستطيعون ما داموا لا يعرقلون الممثلين فى عملهم ، أن يحملوا فى الأداء من الأبواب التى تؤدي الى خشبة المسرح .

ومن الغريب ان ليكيبى ، وهو نمط درامى دنيوى خالص ، له ارتباط خاص بشعائير تكريس أى صبي أو رجل تابى عندما يصير كاهنا ، فالذكور ملزمون بقضاء شطر من حياتهم نساكا يتعبدون . ومن ثم تقيم أسرة الشخص المحتفى بتكريسه عرض « ليكيبى » خاصا ، اذا استطاعت ذلك ، يحضره الجيران ، وكل من يتصادف وجودهم بالقرب من المكان دون أن يدقوا أجرا . أما فى حفلات الزفاف التى وان كانت اقل من غيرها اتساما بالمظاهر القدسية ، الا أنها تفرض مع ذلك التزامات روحية دائمة بين الزوجين ، ومن ثم فان عروض الخون هى دون غيرها من الأشكال المسرحية فى تايلاند المناسبة لهذه الحفلات .

(١) عربات صغيرة لنقل الأشخاص يجرها آدميون .

وليكي نمط مسرحى حديث العهد ، بالنسبة للمعدلات الأسبوية فى هذا المجال ، نشأ منذ أكثر من مائة عام بقليل . ويرتد أصله الى الجالية الاسلامية فى بانجوك ، وتتكون من التجار الملاويين وفقهاء الدين الذين وفدوا الى تايلاند للدعوة الى الدين الاسلامى . وكلمة «ليكى» منسقة من «ديكى ايشى» dikay ichai ، وهى لفظة سيامية مرادفة لعبارة « الحمد لله » ، شاع استخدامها عندما لاحظ التايون الترانيم الموسيقية الغريبة التى كان المسلمون يتغنون بها خلال شهر الصوم كل عام . وقد خلق التايون بصورة ما من هذه الترانيم نمطا دواميا ، والغوا لها قصصا . بيد أن الوشائج التى تربط هذه المسرحيات بمصدرها الاسلامى لم يعد لها اليوم اثر الا فى الأفنية الإبتهالية البهمة التى تجرى على خطوط النغم الأصيل ، ويترنم بها فى بداية كل عرض ..

و « ليكى » ، كمعظم المسرحيات فى آسيا ، عرض استطرادى يتكون من مشاهد قصيرة حية تتعاقب فى تتابع سريع ، وبشكل ، مثل أغلب مسرحيات جنوب شرق آسيا ، مسرحيات هزلية تتضمن مواقف مضحكة كثيرة ، تنتهى دواما بانتصار الحق . وقد جرت العادة فى السنين الأخيرة ، من أجل تشجيع الناس على متابعة عروض ليكى ، أن يستمر عرض القصة ليلة بعد أخرى ، فى حلقات متسلسلة كحلقات الأفلام السينمائية القديمة ، الأمر الذى ينتج عنه نوع من التقطع والتشابك فى العقدة الروائية . ويحاول كاتب مسرحية ليكى أن يعط بقدر ما يستطيع فى قصته ، على العكس تماما من كاتب المسرح فى الغرب الذى يجهد فى أن يوجز كل ما يريد قوله فى عمل مركز لا يستغرق أداؤه أكثر من ساعتين ونصف فى حفلة واحدة . وهناك من مسرحيات ليكى ما يستغرق عرضها أسبوعا أو أكثر اذا حظيت بنجاح . والكثير منها يعاد احيائه مرة بعد أخرى اما بالنص الأصيل ، واما فى صورة ملاحق أو امتدادات للنص الأصيل .

وتشتمل عروض الليكى الحالية على عدد من العناصر المأخوذة من خون ولاكون ، والتى تعد امتدادا لمسرحيات صيام الكلاسية . وفى هذه العروض تجلس فرقة « بيغات » الموسيقية الى جانب المسرح وليس بها مغنون ، لأن الممثلين يؤدون كل الأحاديث والأغاني ، وتصاحب كل اللحظات الرئيسية فى الأداء ، ويؤدى الممثلون بعض الرقص ، وعلى الأخص الملوك والملكات الذين يشكلون أدوارا نمطية أساسية فى كل مسرحية « ليكى » ، ويرتدون ملابس اقرب فى طرازها الى ملابس راقصى « لاكون » ، ويؤدون حركات وخطوات ثابتة مرسومة لجميع الدخلات والخرجات . وعندما يدخلون خشبة المسرح :

يسرون فى اتجاه خط وهمى ، يشبه اذا رسم ، علامة استقفا . كبيرة ، ثم يخطون فوق عتبة باب وهمى ، ويجلسون على الأرض ، ويبدأون حوارهم من فوق المنصة القائمة فى وسط المسرح ، ويؤدى الممثلون بعض الحركات التقليدية : قطعهم جميعا أن يركعوا وينحوا للنظارة عند دخولهم خشبة المسرح لأول مرة ، ويقابل هذه الحركة فى خون ولاكون رقصة التحية والاحترام التى يؤدى فيها أفراد الفرقة كلها تحية تمهيدية طويلة قبل بداية القصة . وتعتبر جميع الحركات فى الأجزاء الراقصة من المسرحية ، فى نظر الأجنبى ، سيامية الطراز . وهناك فرق رئيسى فى طرفة الجذع العلوى ، أو ما يسمى « كتم المهباء فى الصور » الذى يبرز الوحدات الإيقاعية . ففى لاكون يؤدى هذه الطرفة الى أعلى ، وكأنما يرفع الراقص جسمه ، فى حين أنها فى ليكىي تؤدى الى أسفل ، مما يجعل الحركة تبدو أثقل وأرسخ من حقيقتها .

والراقصون كلهم من الرجال ، كما فى « لاكون » ، ومع ذلك فان القليل من النسوة يظهرن فى هذه الأيام على خشبة المسرح فى أدوار النساء ، على الرغم من أن الكثير من الممثلين الرجال الذين يقومون بأداء أدوار النساء يرتدون ثيابا عصرية تضفى عليهم مظهرا واقعيا ، تمشيا مع أذواق جمهور بانجوك المتقلبة . ويلعب دور الفتى الأول دائما أكثر شبان الفرقة وسامة . وإذا قال انسان فى حديث عادى أن شخصا ما « ليكىي » فانه يقصد بذلك أن هذا الشخص بديع الهيئة للغاية . على أن ممثل « ليكىي » الذى يؤدى أدوار النساء يغلب على طبيعته الضعف والأنوثة ، ويساعد تنكره بمساحيق وأحمر شفاه سميك ، وثوبه الحريري ، والأقراط الماسية التى تتدلى من أذنيه ، على إبراز هذه الطبيعة فيه .

والميل الى الرجال المخنثين أمر شائع فى كل بلاد آسيا عامة ، ولا يتضمن أية مشاعر جنسية من التى قد يتوقعها الغربى . ويوجد فى مسرح « كابوكى » اليابانى شخصية تسمى « ايرو أوتوكو » iro-otoko لرجل وسيم جذاب ، ويؤديه غالبا رجال من المتخصصين فى الأدوار النسوية . ودور « ايرو أوتوكو » على خشبة المسرح هو فى العادة دور الرجل السيئ الحظ الذى يستدر الاشفاق ، وينحصر كل عزائه فى الحياة فى جاذبيته للنساء وجراته فى العلاقات الجنسية . ونجد فى الصين شخصية الطالب الفتى الجميل الذى يجذب اليه الأنظار ، وإنما يسئ الناس معاملته . ويتراعى للغربى أن أجمل الرجال فى كل أنحاء آسيا ، حتى فى الأفلام السينمائية ، ذو

سمة اثنية بعض الشيء . وتثير هذه الحقيقة لونا من التضارب الحاد فى التدوق المسرحى بين آسيا والغرب . فنحن فى الغرب نهتم بالرجل الملتئى رجولة ، الملفوف العضلات ، من طراز لاتكستر أو براندو . أما فى آسيا ، حيث يندر الشذوذ الجنىسى ، وتنعمد الخشية منه ، تقل أهمية التعلق بمبادئ الرجولة كفاية فى ذاتها ، وذلك من الوجهة النفسانية ، ويزداد ميل أفراد الجنس الأنثوى الى الرجل الذى يئلب عليه لطف الشغائل ورقة الحاشية ، فوق خشبة المسرح وخارجها . ولابد من القول بأن الرجال الذين يؤدون هذه الأدوار على المسرح اصحاء من الناحية النفسية فى معظم الأحوال ، فهم يتزوجون بطبيعة الحال ، ولو أن الصورة التى يظهرون بها فى المسرح والتى تكسبهم الكثير من المزايا مع النساء فى حياتهم الخاصة تكون مصدرا لشقوة زواجهم . وتختلف تفسيرات الأسويين لهذه الظاهرة ، على أنه يبدو أن الآراء تتفق عموما على أن أجمل صورة تظهر على خشبة المسرح هى الصورة التى تتخذها المرأة ، وأن أبشع صورة للخسة والدناءة تتمثل فى نمط من الرجولة الفجة . ولكى يخلق الإنسان شخصية رجل وسيم أنيق المظهر لابد أن يعتمد فى تمثيله على المرأة أكثر مما يعتمد على الرجل . وفى آسيا ، حيث لا تبرز الفروق كثيرا بين الرجل والمرأة ، من حيث القامة وكمية الشعر وما الى ذلك - وحيث يتبع المسرح تقليدا قديما يتيح تبادل الأدوار ( بين الذكور والإناث ) ، وحيث تسكن الجودة والحسن بين حدى الجمال المفرط والخسة البالغة ، فإن الميل يتجه بطبيعة الحال الى فن أقل تحديدا من الناحية الجنسية ، وإلى تخطيط جمالى للشخصية المسرحية يجعلها أقرب الى شخصية الخشى .

والفرق الرئيسى بين ليكى وخون أو لاكون هو أن مسرحية ليكى تؤدي أداء حرافيا وبأسلوب واقعى ، وتتبع تطورا دقيقا ومدهشيا فى الخطة الدرامية ، وليس فيها آلهة أو شخصيات تسمو على البشر ، ورغم أن الملوك والملكات يشكلون عناصر فعالة مركزية ، إلا أن الأدوار الرئيسية تمثل مخلوقات بشرية عادية كثيرا ما تكون فى وضع اجتماعى دنئ . ويتحدث الممثلون فى أدوارهم باللغة السيامية المصرية الدارجة . ويزخر العرض بالأغاني . ويترنم الممثل ، فى الفينة بعد الفينة ، بأغنية أمام مكبر الصوت القريب منه ، كلما اقتضاه الموقف أو اتاح له ذلك . وهذا الغناء إما أنه يؤكد انفعالاته ويغسر الفصل المسرحى الذى جرى منذ هنية ، وإما أن يعلن مقبلا عما سوف يقدم فى المشهد التالى . وتلتزم خطب « ليكى » وأغانيه بقواعد صارمة ، فيما عدا الأحاديث الصغيرة . ولابد أن تكون الجمل شاعرية ، تراعى

القواعد الدقيقة الخاصة بالسجع والوزن ، وترتجل عفو الخاطر .  
وهذه الأبيات الشعرية تنبثق فى لحظة القائها . ولا تعرض المسرحيات  
أبدا مرتين بنفس الأسلوب . ولما لم يكن هناك نص مكتوب أو أشرطة  
مسجلة ، فانه من المستحيل إقامة « ريبوتوار » للمسرحيات ، ثابت ،  
وتقليدى ، وقابل للنقل . فالممثلون والكتاب الدرامى يتفقون معا على  
موضوع المسرحية ، ويضعون قائمة بالشخصيات ، ويحددون زمن  
العرض ، وتخطيطا لتسلسل المناظر ، وذرواتها ، ويختارون الألحان  
للأغاني ، ويتركون ما عدا ذلك لوى الساعة .

وكان اغلبية موضوعات ليكيبى فى الماضى تعالج قصصا من حرب  
بورما ، ذلك العهد المضطرب فى تاريخ تايلاند حين توالى خسائرها  
أمام البورميين ، وتركت لهم العاصمة ينهبونها ، ويأسرون الراقصين  
والموسيقين ، ويرسلونهم الى مندلاى ورائجون كفنائهم حرب . وقد  
قام يونو U Nu بزيارة تايلاند بقصد الاعتذار والتكفير عما ارتكبته  
بورما فى حق تايلاند من شرور وما أنزلته بها من ويلات ، ففرس شجرة  
من نوع « شجرة ثأملات بوذا » فى موضع خرائب عاصمة تايلاند  
القديمة . ونتيجة لهذه المحاولة التى بذلت لخلق علاقات طيبة بين  
البلدين ، أصدرت حكومة تايلاند أمرها الى جميع فرق ليكيبى بالغاء  
كل المسرحيات التى تتصل بحروب بورما . وكانت هذه ضربة أصابت  
المسرح ، الأمر الذى يحدث عادة كلما تدخلت الحكومات فى الشؤون  
الفنية ، ولكى تعوض فرق ليكيبى عن هذه الخسارة فى مادة الموضوعات  
القصصية ، فاتها تقوم حاليا بالحث على اخراج مسرحيات تناوئ  
الشيوعية .

وتتوأم مسرحيات ليكيبى مع هذا الفرض الآخر بصورة مدهشة ،  
ليس لأن ما تتضمنه من شخصيات الملوك والملكات ، إنما هى شخصيات  
بطولية ، ولو انها ثانوية فى المسرحية ، ولا لأنها مسرح شعبى على  
مستوى فطرى بسيط ، فهى من أجل ذلك بؤذبة فى جوها ومشاعرها ،  
ليس من أجل كل ذلك فحسب ، وإنما أيضا لأن أعمال السلب وخيانة  
العرش ( أو الحكومة ) تشكل بوجه عام المحور الذى تدور حوله حوادث  
العقد الروائية . ولقد كان لهذه الأمرات ، والانقلابات ، والثورات ،  
واستشهاده الأبرياء مجال رحب فى قصص ليكيبى الحية ، ومن الميسور  
تعديل هذه القصص حتى تدور حول الشيوعيين . ويجب ، تبعا للمبادئ  
الأخيرة ، أن يرتدى الشرير ثوبا أحمر . ويسعى للإطاحة بالسلطة  
الحاكمة ، ويدير هدم الدين ، ويقدم ولاء لبعض السلطات الأجنبية



بشرط ألا تكون بورما من بين هذه السلطات . على أن ليكبي كانت دواما مسرحا شعبيا ، يحبه الشعب وبالفه ، ومن ثم فإنها تعبر عن رغبات المواطن العادى أكثر مما تعبر عن رغبات الحكومة. وفرض رقابة حكومية على هذه المسرحيات مشكلة صعبة بسبب طبيعة هذه المسرحيات الارتجالية . وتعاون فرق ليكبي اليوم مع الحكومة، ما دامت الشيوعية مذهباً سياسياً لا يستمسخه التأييد ولا ترتضيه ضمائرهم ، فى الوقت الحاضر على الأقل . بيد أنه من المشكوك فيه أن تستمر مسرحيات ليكبي فى امثالها لأوامر الحكومة إذا ما اتضح أنها لم تعد ترضى جمهورها .

وهذا التدخل فى شئون «ليكبي» - ويتم غالباً فى صورة وجاء من الحكومة لتتعاون معها فى سياستها الداخلية والخارجية - يدل من ناحية على اعتراف الحكومة بهذا المسرح . وكان آخر تدخل للحكومة فى هذا الصدد غير مشجع ، وقد حدث عندما كانت تابلاند خاضعة للنفوذ اليابانى . فقد ارتأى لوزير الخارجية فى ذلك العهد أن ليكبي فن مبتذل ، تحف بمقاصده الريبة والظنون ، ومن ثم حرم استخدام لفظة « ليكبي » واستبدل بها اللفظة السنسكريتية السيامية ناتا ونندري nata dundri ومعناها «الرقص والموسيقى» . ولما كانت الأقدام العارية ، فى الوقت ذاته ، تعتبر غير لائقة لامة تطارب الغرب ، فقد أجبر الممثلون على ارتداء جوارب قطنية بيضاء طويلة. وكان هذا هو التعديل الوحيد الذى بقى من ذلك العهد حتى يومنا هذا . ومن المتيقن أن أية تغييرات تجرى فى ليكبي لابد أن تتمشى مع أذواق الجماهير حتى تستمر نافذة بعد انقضاء القرار الحكومى الذى يفرسها . ومن المؤكد أن ليكبي سوف يبقى حياً أمدا طويلا ، وسوف يتطور ، ولا مراء تبعا لرغبات المشاهدين لا بمشيئة الحكام .

ومن انجح مسرحيات « ليكبي » ، مسرحية اللص ذو الثوب الحربرى الأحمر ، وقد عرضت فى حلقات استغرقت عدة أسابيع ، وتتكون من مجموعة طويلة متشابكة من مشاهد متفرقة تعرض فيها منوعات من الأحداث المستقلة عن بعضها البعض . فئمة ملك فى بلدة ما ( ولا تستخدم ليكبي مناظر مسرحية ، وإنما تقتصر على ستارة خلفية واحدة مطرز بها اسم الفرقة ، ومنصة التمثيل ، وبعض الكراسى التى يحضرها الممثلون حسب الحاجة ) ، حاصر العدو عاصمة ملكه . وثمة رجل من الاوغاد يلبس قميصا أحمر وسراويل حمرا قصارا ، وفى أذنيه أقراط وفى معصمه ساعة ، يخبرنا أنه هو ورئيس الوزراء يخونان العرش .

وينتهي الى علم الملكة التي بقيت فى العاصمة أن الملك قد تزوج فتاة فى القرية ، وأن هذه الفتاة هى اخت رئيس الوزراء اللئيم . ويدخل شاب يتروم بأغنية تصف كيف يعيش فى معبد لا فتقاره الى دار ترويه ولا يملك ما يتدثر به فى الليل سوى قطعة من قماش رقيق . ويصرح أنه لا يعرف حتى أباه . ويتفاوض أحد الممثلين الهزليين ورئيس الوزراء مع اللص ذى الرداء الحريرى الأحمر ، ويتبران تنظيم جيش لمحاربة الملك .

وتظهر الملكة ( الأولى ) فى الغاية وهى تترقب قدوم نجدة . أما ابنتها التى أتت معها الى الغاية فأنها تنكر فى هيئة رجل ، وتسعى لاحضار الطعام لامها ، على طريقة « روبن هود » . ويظهر غلام بليس ثوبا أخضر وعليه قناع ارجوانى ، يمثل طائرا يندفع على خشبة المسرح ، ثم يسقط ميتا وقد ارداه سهم أصابه . ويثب الشاب على الطائر ( الشاب الذى لا يعرف والده ، ولكننا نرتاب الآن فى حقيقة امره ) ونحزر أنه أمير ) ومعه مهرج ، ويتظاهران ، باستخدام ركائز وهمية ، بطهى الطائر واكله . وتدخل ابنة الملكة ، وهى التى قتلت الطائر ، ويثور غضبها لأنها كانت تريد تقديم الطائر غذاء لامها ، وتزجر الرجلين ، ويتضح لها أنهما يعملان فى جيش قد جمع لمحاربة الملك . وتصفع الفتاة الأمير الشاب ، فيقسم أنه سوف يتخذها زوجا له . وتزداد كثافة العقدة الروائية . ويتضح فى النهاية أن اللص ذا الثوب الحريرى الأحمر امرأة ، وأن رئيس الوزراء الشرير قد قتل ، وأن اخته الملكة ( الثانية ) قد استبعدت . ويمود الملك الى عاصمته ، ويتزوج الأمير الشاب الفتاة رغم كونهما أخوين .

والمرحبة لا مغزى لها اذا لخص موضوعها على هذا المنوال . ولكن الغريب فى الأمر أنها عندئذ تعرض على خشبة المسرح كثير فى نفوس المشاهدين قدرا كبيرا من الترقب والاهتمام . وعلى كل حال فإن جاذبية ليكبي لا تنبع من قصصها بقدر ما تنبع من براعة ممثلها فى التمثيل والرقص وارتجال القصائد الشعرية وترنيم الأهازيج المتعاقبة . وليس من الصواب أن ننظر اليها ونقومها من ناحية القصة فقط ، وليس من شأن ملخص القصة الا أن يضل القارئ فى تقديره لقيمة المسرحية . وهناك من الممثلين من ارتفعت كفاءتهم وبرعوا فى حرفتهم حتى أنهم لينقلون الى وجدان المتفرج احساسا صادقا بفن المسرحية . وينطوى « ليكبي » على شيء من الركاكة والفجاجة ، الشيء المتوقع من مسرح يعرض فنه على أفقر الطبقات فى البلد . على أن هذه الفجاجة تبدو يسيرة لا قيمة لها اذا قيست ( الى جانب ) ما يتمتع

به من مادة وفيرة ممتعة ، ومستوى رفيع فى الأداء . وسوف تجتذب عروض ليكيبى جمهورا أكبر من الجمهور التايى الخالص الذى يقبل عليها وحده دون غيره فى الوقت الحاضر ، اذا أتيح لها بعض التوجيه والإرشاد ، أو التأييد والرعاية من جانب الحكومة ، مع ادخال بعض التحسينات الفنية ( التكنيكية ) فى الحرفة المسرحية ، وهى تحسينات سوف تنبثق اذا ما خبر المثلون مسارج أخرى ذات مجال أوسع ونطاق دولى أكبر من مسرحهم .



وفى فترة قصيرة أعقبت الحرب العالمية واستطالت حتى حوالى عام مضى ، نشأ مسرح حديث ، لم يجد له اسما أفضل من اسم « لاكون » Lakon ولم يكن فى تايلاند ، فى ذلك الوقت ، صناعة سينما خاصة بها ، فكانت تعتمد اعتمادا كليا على ما تستورده من الأفلام الغربية والهندية والصينية . ولعل هذا النقص فى المسرح الحديث قد أوحى بنمط لاكون الجديد ( وكان ليكيبى نفسه نمطا قديما فى مفهوم الجماعات الفنية التقليدية ) . وكانت جميع مسرحيات لاكون هذه مفرقة فى الخيال والتلون ، تتمشى مع خطوط ما تعنيه فى العصر الحاضر بتعبير الكوميديا الموسيقية . أما القصص فكلها تقريبا رومانسية بعيدة عن الواقع ، تتعامل مع الملوك والملكات الذين يقتلون دائما بأيدى أعدائهم الأشرار ، ويثار لهم أخوة أوفياء . على أن لاكون نمط جديد فى وسائله الفنية ، وحركته السريعة ، عصرى فى جوهره من ناحية طرز الزى والتنكر . أما الموسيقى فهى غربية بحتة ، تصحبها أغان متتالية ، على نمط الفودفيل ، فى حين تعزف الفرقة الموسيقية التى تستبخدم سكسفيات ( والسكسية saxophone هى الآلة المفضلة عند ملك تايلاند الحالى ) ، وبياتو ، وكمنجات ، الحانا عاطفية هزلية تحاكي الألحان الأمريكية الشعبية . ولا تتضمن مسرحيات لاكون رقصة ، اللهم الا بعض المقطعات من رقصة رامبونج .

ومن بين العدد الكبير من مسرحيات لاكون التى كتبت ومثلت فى هذه الفترة ، برز كاتب مسرحى لودى اسمه « كمت شاندروانج » Kumut Chandruang ينحدر من أسرة يشتغل أفرادها بالمسرح ، وكان أبوه رئيسا لفرقة « لاكون » كلاسيه ، والتحق فوق ذلك بمدرسة فى أمريكا ، حيث عرف بكتاب ألفه بعنوان « عهد الصبا فى سيام » منذ بضع سنوات . وقد زودته خبرته واتصاله بالمسرح الحديث فى أمريكا بمادة دسمة ، وجعلته ينفذ ببصيرته فى الأصول التكنيكية التى

لم يكن لها نظير في تايلاند في ذلك الاوان . وقد هيات له هذه الزايا وحدها وبذاتها مركزا طبيعيا في المسرح . وكانت ميوله تتمشى مع خطوط « اوجين اونيل » الذى لم يزل كاتبه المسرحى المفضل ، ولكنه لم يستطع التخلص من ضغط الجمهور السيامى .

وكانت محاولاته في نمط «لاكون» الحديث مثل غيرها من المحاولات في هذا الميدان : فخمة ، مفعمة بالتلون الكثير والزخرف ، والغرابة . ولكنه حاول فعلا توسيع مجال هذه المسرحيات على قدر ما يسمح له به الراى العام . وكانت اولى مسرحياته التى حظيت بنجاح حقيقى منذ ست سنوات ، اقتباسا من مسرحية « الموت فى اجازة » سماها « الموت ينكر » ، ودمج في الفصل الثانى الذى كان شيطانى السمات مثرا ، يبهز الانظار ، مشهدا من « ججيم دانتي » ، اعقبه بمشهد على نمط اقصوصة الجنيات Livery of Rive للكاتب ف . و . بين F. W. Bain حورها حتى تلائم قصة « سيفا » وزوجته « اوما » ، ونمى فيها بلطف فكرة ان المرأة الحسنة خطرة على نفسها بقدر ما هى خطرة على غيرها من الناس . وكان آخر محاولاته ، وهى المحاولة التى تمثل خاتمة هذا النمط الجديد المسمى « لاکون » في تايلاند كلها ، مسرحية « ماكيب الخائن » المقتبسة بالطبع من شكسبير ، ولسكنها منسقة في مناظر سيامية خالصة . وفي هذه الفترة من عهد المسرح الحديث ، وهى اول فترة هامة في تاريخ الدراما في تايلاند منذ عهد « ليكيبى » ، ربح كتاب المسرح قدرا كبيرا من المال . وكانت اية مسرحية « لاکون » تغل لكتابها اكثر من ضعف ما يصبو اليه من الربح مؤلف اكثر الكتب راجا ، وبدا كان لونا هاما دائما من الفن المسرحى قسدا بزغ فجره . واخرجت مسرحية حديثة ، جديدة ، تسمى « العاصفة » وهى تراجيديا تدور حول الفسق بالمحارم وازهاق الارواح ، كتبها « تساووي » Ts'auyi اشهر كتاب الصين المعصرين ، ولكنها لم تكن موقفة .

اما اليوم ، فلا يوجد اى مسرح حديث من اى نوع . واما « كمت شاندروانج » فانه راح ينقب عن الماس في غابات سيام الداخلية . وتشتت ممثلو وممثلات فرقته ، فمئهم من اتجه الى السينما ، ومئهم من احترف اعمالا لا تتصل بالمسرح بتاتا . وعاد واحد منهم أو اثنان الى تدريس الاكون الكلاسى . على أن انتظام المسرح الحديث أمر يصدم الأجنبى ويحمله على الأسف أكثر مما يفعل بالتايى . فاذا سألت تاييا عما جرى لمسرحه الحديث ، تجاهل سؤالك ، وقابلك بسؤال مضاد

قائلا : « وماذا حدث للمسرحيات الكلاسية الغريبة ؟ » ولا يستحق فشل المسرح الحديث ، فى مفهوم الأغلبية من الآسيويين ، لوما أكثر مما يستحقه إهمال المسرح التقليدى .

وليس ثمة سبب يبرر عدم القيام بمحاولة أخرى لإحياء المسرح الحديث فى تايلاند . فالتايلون شعب معروف بحبه للمسرح وتحمسه الشديد له . فإذا ظهر مسرح حديث بصورة نهائية نهائية ، فان تايلاند سوف تكمل نضجها المسرحى ، وسوف تتغير الخطط الدرامية ، حتى الخاصة منها بالمسرحيات القديمة ، وسوف تصبح على الأرجح بارعة وغنية بالمعاني ، وعلى المستوى الرفيع الذى يقوم عنده التمثيل والرقص فى الزمن الحاضر .

# كمبوديا

٥

كمبوديا مملكة صغيرة ، تزيد في مساحتها قليلا عن ولاية «كونكتيكت» (١) وتعداد سكانها يقرب من تعداد سكان ولاية «ايوا» ، (٢) وكانت فيما مضى قسما من أقسام الهند الصينية الفرنسية ، وهي اليوم دولة مستقلة ، تبعا لقرار مؤتمر جنيف (١٩٥٥) ، والفرنسيون الوحيدون الباقون فيها هم المنسوب السامي ، وحفنة من زارعي المطاط والغفل ( وتنتج كمبوديا أجود فلفل في العالم وأغلاه ثمنا ) ، وهيئة من المدرسين في المدرسة الحربية في العاصمة بنوم - بنه Pnom-Penh

ولم تثر أية مستعمرة فقدتها فرنسا أو في سبيل فقدانها ( باستثناء لويزيانا على ما يحتمل ) قدرا من الأسى والأسف في نفوس الفرنسيين المتنورين بقدر ما أثارته كمبوديا . وقد حكمتها فرنسا زمنا يقل عن القرن ( أو بالأحرى باشرت « حمايتها » على حد تعبيرها المذهب الذي كانت تفضل استخدامه ) ، بيد أن المكانة التي احتلتها كمبوديا في قلب الأباطورية الفرنسية ، كانت أشبه شيء بمكانة جزيرة « بالي » في قلب هولندا - مكانة تقوم على علائق المودة والسماحة . وتتفق كمبوديا مع « بالي » في عدد من المظاهر الغريبة الساحرة في مناظرها الطبيعية وشعبها .

وكمبوديا ، شأنها شأن معظم بلاد جنوب شرق آسيا ، تمتد فيها الأحرار الوحشة الى جانب الأراضي المربعة المزروعة أرزا . وتربة كمبوديا شديدة الخصوبة حتى ان الكثير من أراضيها تغل أربعة محاصيل في السنة الواحدة . ويعيش الأهالي في بيوت خشبية ترتفع عن سطح

(١) Connecticut من الولايات المتحدة الأمريكية - مساحتها ١٢٦٨٨ كم<sup>٢</sup> .  
(٢) Iowa من الولايات المتحدة الأمريكية - يبلغ عدد سكانها ٣٦٢١٠٧٣ نسمة .

الأرض على قوائم خشبية ، فالأنهار تفيض في فترة معينة من السنة ، يتنقل الأهالي خلالها في قوارب صغيرة ذات مجاديف ، مصنوعة من جذوع الأشجار المجوفة . وعندما يتراجع مياه الفيضان ، وهي تفعل ذلك في مواعيد منتظمة ، انتظام عقارب الساعة ، يجد الأهالي زادهم من الغذاء : وذلك هو السمك . بيد أن اصطياد السمك ليس رياضة ولا عملا شاقا . ففي فصل الجفاف ، يحفر الأهالي مجموعات من الحفر حول بيوتهم ، وتحتجز هذه الحفر السمك الذي يسبح في مياه الفيضانات عندما تنسحب هذه المياه ، وتبقىها في جوفها حية قريبة المثال . وعندما تفرغ المؤونة ، تأتي مياه العام التالي برصيد جديد .

ويعرف شعب كمبوديا من الوجهة السلالية بالحمرين ، وهم ماتبقى من حضارة قديمة ، أقوىاء البنية ، ذوو مظهر داعر متأجج ، يمكن تشبيهه بهيئة الملاويين الذين تجرى دماؤهم في عروق الأغلبية من الكمبوديين . وهم على العموم أكثر وسامة من جيرانهم السياميين أو الفيتناميين . وللرجال شعور تميل إلى الطول ، في حين تربي النسوة شعورهن بطريقة وسط بين قصر شعر الفتاة الصغيرة وقصة شعر البحارة . ويرطب النساء وجوههن بأدهنة من عجائن الأرز ، يجعلهن كالذاهبات إلى ميدان القتال ، وعلى وجوههن كل أدهنة الحرب . أما الرجال فانهم يشمون صدورهم كلها بزخارف تتفاوت بين صور المعابد التي تطبع بالوشم على الصدر كله إلى صورة عضو التذكير مع عجلة « كرما » (١) التي تمثل الصنف فوق الضفيرة الشمسية . (٢) ولجميع القرويين على وجه التقريب لطخة واسعة دائرية زرقاء على الجبهة بين الحاجبين ، تشبه علامة الطائفة عند الهنود ، وهي بقعة حال لونها إلى مدى الحياة ، وذلك بوضع كأس بها قطن مشتمل على جبهة الطفل ، والغرض منها وقايته من العين الحسود .

وقد نبع افتتان فرنسا بكمبوديا على الأرجح من بعض المظاهر الهامة التي يتسم بها البلد ، أولها مجموعة الأطلال العظيمة المعروفة باسم « أنجكور » ، وتضم حوالى ستمائة من المباني المتينة المزينة بالنقوش والتماثيل ، تنهض في أحراش « سييمريب » ، وثانيها فرقة الراقصات الرائعة الخاصة بجلالة ملك كمبوديا في قصر « خمير » الملكي بمدينة بنوم - بنه ، وتعد في ذاتها كنزا حيا . وكان لفرنسا في كل من هذين المظهرين يد عاملة . ومهما كانت حماقاتها الامتعمارية ، فإن ذكاسها الفني الحساس قد أكسبها مجدا وفخارا . واكتشف الفرنسيون الأطلال حيث بقيت في

(١) كرما - اعتقاد يودي بأن حالة الإنسان الحاضرة ترتبط بحياته السابقة .

(٢) شبكة من الأعصاب خلف للمة .

موضعها قرونا طويلة ، وارتفعت حولها أشجار الغابة الكثيفة ، فعملوا على وقايتها بإنشاء مصلحة للآثار ، وإقامة العديد من المباني من أكوام الحجارة المهشمة . وكان للعلماء الفرنسيين الفضل في كشف النقاب عن قصة ذلك العصر العجيب الخيالي في تاريخ الخمريين . واثار الفرنسيون لأول مرة الاهتمام بالرقص الكبودى بفضل ذلك المنصب الحظير ، منصب « المستشار الثقافي للعرش » ، فاحتفظوا لنا بصفاء العروض الراقصة الغنية .

وعرف الناس تاريخ الخمريين ، وكان مدونا بشكل بديع في أجزاء المباني العظيمة الكائنة في ضواحي أنجكور ، وأمدتنا هذه الكتابات المدونة بدورها بشرح للمكانة السامية التي كانت للرقص في ذلك الأوان . ولم يزل الرقص الى اليوم يتمتع بالحظوة والتقدير ، على الأقل في داخل القصر وفي قلوب الشعب . ولم تزل راقصات القصر ، رغم تأثرهن الشديد بتايلاند ، ثم رجوعهن الى وطنهن الأصلي بعد أن أعادهن التايبون اليه ، يشكلن الرابطة البارزة الوحيدة التي تصل كمبوديا الحديثة بتراتها القديمة ومجدها الذي طوته عهود النسيان .

والحضارة الخميرية التي ينحدر منها الكبوديون الحاليون مباشرة ، قد بلغت ذروتها الأولى في القرن الثامن ، وينتسب الى هذا العهد أيضا أول نقش يشير الى الرقص ، اكتشف في المنطقة . وقبل هذا العصر كان ثمة غزوات جاءت من الهند ، ومن جاوا المتأثرة بالهند ، وامتزج الفاتحون بالأهالي المغلوبين على أمرهم الى أن استوعبهم هؤلاء تماما . وقدم الأجانب الغزاة للبلد المغزوة رقصهم وعقيدتهم الدينية ، في مقابل أفراح النصر والجزية . وكانت غزواتهم في واقع الأمر ثقافية أكثر منها حربية ، استقدموا فيها ، كهنة ، وكذا بعض الراقصات ، منهن مومسات ، ومنهن نسوة طبيبات من أصل كريم ، الا أنهن رقصن جميعا في حفلات دينية وحفلات دنيوية لاستعطاف الآلهة . وفي مستهل العصر الانجكورى العظيم الذي امتد من حوالى القرن التاسع الى الثانى عشر ، كانت شخصية هؤلاء الراقصات قد لصقت بأذهان الكبوديين بصورة تماثل «الأسبارا» الهندية *Hindu apsaras* ، أى الراقصات السماويات اللواتي يسترضين الآلهة بالمطايا ، وبأجسادهن وفنهن . وتظهر صورهن على كل عمود ونقش بارز وحجر منحوت في جميع الخرائب ، اما في أوضاع تعبد وتقدير الهبات للآلهة أو في هينات رقص . وكان بعض «الأسبارا» الأحياء يلحجن بجميع المعابد الكبيرة . وتذكر إحدى الكتابات الاثرية المنقوشة أن معبد « تابروهم » *Ta Prohm* ، وهو من المعابد الكبيرة ، كان يؤدى بصفة دائمة ما لا يقل عن ستمائة راقصة .



وانقلب الحميريون بدورهم غزاة مهاجمين ، وسيطروا في وقت من الأوقات على معظم بلاد الهند الصينية ، وتايلاند ، بل وتلقوا الجزية من شبه جزيرة ملايو وسومطرة . ويصور الكثير من النقوش البارزة في أطلال أنجكور تصورا واضحا أعمال العبيد الذين انتزعوا من بين الشعوب المقهورة واستخدموا في تشييد المباني الحجرية العظيمة الكمبودية . وفي هذه الحقبة أنجز الحميريون بعضا من أروع الأعمال المعمارية في تاريخ العالم . وفي انتفاضة متأججة ، براهمانية ثم بوذية ، أله بعض الملوك الحميريين أنفسهم في المعابد والمقابر . وشيدت بعض المباني بعجلة كبيرة حتى لقد تركت بعض أجزائها دون أن تتم ، أو أصابها العطب في بعض المواضع بسبب الصنعة الرديئة غير المتأينة . والمعروف أن المعبد الأوسط الضخم في أنجكور ، وهو معبد « فات » Vat قد استغرق بناؤه ثلاثين عاما ، وهو ثلث معدل الوقت الذي كان يستغرقه الأوروبيون في بناء كاتدرائياتهم الفوطية . وكان الناس يعبدون الآلهة والملوك في كمبوديا في بادئ الأمر باعتبارهم رمزا للانخراط والتنازل . ويضم كل برج في معبد عضو تذكير مصنوع من الذهب المرصع بالماس .

وجاءت البوذية في أعقاب الهندوسية . ولم تزل آثار إزالة أعضاء التذكير ، واستبدال تماثيل بوذا بها ظاهرة الى اليوم . وأصبح الملك المؤله يعبد بصفته صورة مجسدة للمولى بوذا . ومن المباني الجديدة بالاهتمام ، المعبد الجوى الغريب المعروف باسم « بايون » Bayon ، فهو يحتوى على خمسين برجا ، لكل برج أربعة وجوه متماثلة ، تشرق بابتسامة خفيفة ساخرة غامضة ، على الطريقة البوذية ، وهي لا تمثل « لوكسافارا » ( بوذا الرحيم ) فحسب ، وإنما أيضا الملك « جايافارمان » السابع ومن « بايون » مركز المملكة ، تشرف وجوه هذا الملك الإله المائتان على كل أقاليمه ، في اتجاهات العالم الأربعة . وما أن أقبل القرن الثالث عشر حتى استنزف الشعب الحميرى طاقاته ، وأمواله وعزيمته من جراء القرون الطويلة التي طواها في أعمال التشييد الجنونية . فقد كانت ألواح الحجر الرملى والطوب الأحمر تحمل بأيدى الرجال مسافات طويلة . وتوقف تداول الذهب والحجارة الكريمة بسبب تكديس كميات كبيرة منها في خزائن الآثار المقدسة في المعابد . وأفتى الآلاف من أرباب الحرف والفنانين والأرقاء أعمارهم في انجاز أعمال النحت والنقش الجيابة . وعجل آخر الملوك البناةين « جايافارمان » السابع بإنهيار المملكة ، فقد شيد عددا كبيرا من هذه المباني المقدسة ، حتى ليشاع أنه هو « الملك المجنوم » الغامض في مملكة كمبوديا ، ذلك الذى كان يأمل عيئا أن تجزيه الآلهة عن أعماله التى كرسها لعبادتها بأن تشفيه من علته .

وشيدت مباني آخر صغيرة خلال فترة قصيرة تلت هذا العهد ، بيد أن عظمة كمبوديا كانت قد أشرفت على الأفول . وفي هذه الظروف المستضعفة لم يعد الملوك الخميريون قادرين على صد السياميين الذين التهموا البلد تماما في القرن الخامس عشر ، فقد اختطف هؤلاء القزاة الراقصات الكمبوديات ، وسطوا على المعابد ، وحملوا معهم ما وقعوا عليه فيها من ثروات ، وسحقوا الحمرين الذين ظلت حالتهم واهنة حتى حوالي عام ١٨٦٠ عندما اغتصبت فرنسا أراضي كمبوديا القديمة من السياميين ، بفضل نفوذ مبشرها الطامحين ، وأقاموا ملكا على العرش ، أعاد تشكيل البلاط ، واستأنف رعايته لفنون الرقص . وبدأت عند ذاك عملية عجيبة هدفها إنعاش بلد نجا بشق الأنفس من اللمار . وتتابعت بعد ذلك أحداث خطيرة ففي عام ١٩٤١ أعادت اليابان قسما كبيرا من كمبوديا يضم أنجكور إلى تايلاند في مقابل تعاون الأخيرة معها في شئون الحرب . إلا أن هذه الأقاليم قد عادت ثانية إلى كمبوديا في عام ١٩٤٦ بمقتضى الاتفاقية الفرنسية السيامية التي أبرمت في واشنطن . ومنذ بداية سيطرة فرنسا على كمبوديا ، تسربت ألباء الرقص الكمبودي الرائع ، والاكتشافات العديدة التي تمت في هذه البلاد ، إلى مدينة باريس . وفي عام ١٩٠٨ أرسلت راقصات القصر والفرقة الموسيقية التي تعمل به إلى فرنسا لتقدم مجموعة قصيرة من البرامج في معرض المستعمرات ، فافتتن بهن المتوردون من أهل باريس الذين تقاطروا لمشاهدة هذه العروض . وردد « أوجست رودان » (١) الخبر الثقة في معظم بلاد أوروبا في شئون الجمال في ذلك الحين استجابة الجماهير لتلك العروض ، فكتب بعبارة حماسية يقول : « لقد عرض علينا هؤلاء الكمبوديون كل ما يمكن أن تشمله فنونهم القديمة . . أن فنونهم الكلاسيكية عظيمة بقدر عظمة فنوننا الكلاسيكية . . ومن المستحيل أن نشهد الطبيعة البشرية وقد ارتفعت إلى مثل هذه اللوحة من الكمال ، ولسنا نملك في هذا المجال سواهم وسوى الأفريق . . لقد وقعوا على وضعت لم أكن أحلم بها ، وحركات كنا نجهلها حتى في العهود الماضية » .

ومن ذاك الحين انبثقت سلسلة من الدراسات التي عكف عليها بعض الأجانب . وأمضى بعض الفنانين شهورا طويلة في القصر الملكي في بنوم بنه ، يرسمون الراقصات ويصفنونهن في حركاتهن وفي راحتهن . وأقنع آخرون مدرسي الرقص في القصر أن يتولوا تدريبهم على الرقصات الصحيحة الشائمة ، ثم أقدموا على إدخال أساليب الرقص الكمبودي في لندن ونيويورك . ونشر الفرنسيون في الوقت ذاته حوالي اثني عشر

(١) أكبر نحات فرنسي في العصر الحديث ، ومؤسس للمدرسة الناطرية في النحت .

كتاباً فى الرقص الكمبودى نفذت جميع نسخها مع الأسف ، ويعالج الكثير من مواد هذه الكتب مسائل لاتصل مباشرة بفن الرقص . وثمة كاتب يفيض بلى وصف ( الشعائر المؤلة ) المتبعة فى أنجكور حين يفض الراقصات بكارتهن ، عند بلوغهن سن الحلم ، على عضو تذكير من حجر مرصع بالجواهر . ويصف كاتب آخر وصفا مستفيضاً الحياة الحبيسة التى تحياها الراقصات بين جدران القصر فى انتظار تفضل الملك باختيار من تروق له منهن لمتعته الخاصة . وهناك كتاب آخر يتأسف لأن أحدهم اراد ، فى عشرينات القرن الحاضر أن ينظم معرضاً يسجل فيه الثقافة الخميرية من العصر الأنجكورى الى يومنا هذا ، ولكنه لم يستطع أن يجد فى كمبوديا كلها فتيات يرقصن شبه عرايا ، او حتى يتخلدن وضعات بصدر عارية وثقيات شفاقة تحاكي الراقصات السماويات المصورات على حجارة الحوائط ، ومن ثم رفض فى عناد ومكابرة أن يعتبر راقصات القصر همزة وصل بين ماضى كمبوديا وحاضرها وذلك على الرغم من الحقيقة الناصعة التى تبرهن على أن حركات الأبدى والأصابع والتواءاتها ، وامتداد المرفق امتداداً مغرطاً ، وقصص الرقصات الحالية يمكن التعرف عليها كلها والرجوع اليها من الوجهة الفنية على الأميال الطويلة من النقوش المنحوتة على جدران مباني أنجكور . ومن الغباء كذلك ، عند مناقضة استنتاجات هذا الكاتب ، الانتهاء الى أن الرقص فى كمبوديا قد بقى جامداً لم يتطور حوالى ألف سنة . فقد وجدت القوى الوافدة من العالم الخارجى ، وعلى الأخص تايلاند وفرنسا ، فى الجنس الخميرى المنهوك القوى فريسة طيبة . ولا ريب أن الحيوية القومية العظيمة التى أظهرها التاييون فى المصور الحديثة قد أثمرت فى فنون الرقص بصورة محسوسة . والواقع أن الرقص الكمبودى الحاضر لا يختلف إلا بقدر يسير جداً عن رقص «لاكون» فى تايلاند . ومبدأ الحركة فى نوعى الرقص واحد فى أساسه « وهو فى أصله كمبودى » ، وتكاد تكون الملابس واحدة ( فهى ميامية بحتة ) . ومن العسير أن نحاول اليوم فرز التقاليد والرموز وفصل ماهو سيامى منها وما هو كمبودى أصلى . ولابد أن يكون جزء كبير من هذا العمل مجرد حدس وتخمين .

ومما ساعد على زيادة تفوق تايلاند على كمبوديا بقى هذا المضمار عدم استقرار عهد الملكية الذى جاء تلى أعقاب عملية اغتصاب الرقص الكمبودى . وكان أقل ما يقال عن الحكام تلى غضون تلك الحقبة أنهم يتشككون فى تعاقبهم خطأ متعرجاً ، إذ كانت التقاليد فى كمبوديا تقضى بانتخاب الملك عندما تعم الفوضى البلاد ، أو عندما يثور الشك فى صحة ولاية العرش ( وكان أعظم رجل فى البلاد هو الذى ينتخب ملكاً ، من

الوجهة النظرية ) ، وقلما كان أمثال هؤلاء الملوك يميلون الى النهوض بالرقص . وبعد نهب كمبوديا ، ظل العرش خاويا ، والملكية خاملة ، أما الرقصات اللاتي يقين بالقرب من بعض أعضاء الأسرة المالكة ، فانهن كن هناك بمحض الصدفة ، ولا يحصلن من هؤلاء على أية معونة مادية . وإذا صرفنا النظر عن حالة القلق المتفشية في الفنون الراقصة بآسيا في الوقت الحاضر ، فانهي اعتقد أن فرقة القصر الملكي الخميري تعتبر بلا نزاع ، من بين جميع الفرق الراقصة التي يراها الكثير من ملوك آسيا في قصورهم اليوم ، أشدها تألقا وأعرضها شهرة ، وتشكل من أبدع مجموعة من الرقصات في العالم كله .

ولابد في هذه النقطة من تفسير العلاقة التي تربط بين الملوك والراقصين ، لأهمية هذا التفسير العظيمة في قارة آسيا . ففي الهند مثلا ، نجد أن « كالكالي » في صورتها الحالية قد ابتكرها « راجا » ، وكان أحسن عرض لبهاراتا ناتيام يقدم حتى وقت قريب في بلاط «مهراجا بارودا» بعيدا عن موطنها الأصلي في الجنوب . وكانت العلاقة بين الرقص الكاندي والملوك الكانديين ، وكذا بين المسرح البورمي وبلاط مندلای ، والصعوبات التي واجهتها تايلاند عندما انفصل الرقص عن البلاط ، كلها أمور سبق لنا التنويه عنها . وإن سيادة الباليهات الكلاسية في الوقت الحاضر بصورة فائقة للعادة لترجع الى حماية الملوك لها ، كما سوف نرى فيما بعد . وتقيم هذه الظاهرة تباينا حادا بين الشرق والغرب الذي هبطت فيه الرعاية الملكية لفنون الرقص الى قدر لا يكاد يتجاوز تنظيم عروض خاصة . ولعل الصورة الوحيدة التي يمثّلها الشخص الغربي المتوسط عن الرقص الآسيوي ، وهي صورة عاهل شرقي يجلس على الأرائك والوسائد ويرقب عرض فرقة السراي ، ليست بعيدة كثيرا عن الحقيقة الواقعة ، إذ تنبئنا أقدم المخطوطات التي نعث عليها أن الإباطرة والمهرجات والملوك والأمراء والسلاطين والزعماء ينفقون على رقصات خصوصيات . وكانت الرقصات التي يؤديها هؤلاء الراقصات تشبه بدرجة كبيرة من الوضوح ، وطبقا لجميع الصور والأوصاف المتاح لنا الرجوع اليها ، الرقصات التي لم نزل نشهدها اليوم ، وذلك رغم أوهام وخيالات الماضي . وثمة تقليد راسخ لقرون طويلة يقضي بضرورة عول الفنانين وأبنائهم ، وقد منح الكثير منهم مناصب في البلاط وامتيازات خاصة ، بل ورتب لبعضهم معاشات مدى الحياة بعد أن انتهت خدمتهم العاملة في محيط البلاط . وإن اتصال الحاضر بالماضي ، ذلك الاتصال الرائع ، ودرجة الكمال الفنى التي أمكن الحفاظ عليها ، ثم بالطبع ذلك القدر الهائل من الرقص الذي كان موضوع كل تلك الرعاية ، كل ذلك ينهض برهانا على كفاءة



ويشتمل بآثواب من خيوط ذهبية ومخملات ، وحرائر متعددة الالوان - كالوان اجنحة غمراش التنين - وعلى رؤوسهن قلائس مثلثة من صفائح ذهبية مطروقة ، فيسطع من شخصوسن سحر قرون انصرمت ودولة انقضت ، وازياء كادت تختفى فى طيات النسيان ، فى زحمة ورتابة حياتنا اليومية العادية .

كانت البنات اللواتى يشكلن هذا الباليه يخرجن بداية ذى بدء من أفقر الطبقات الشعبية فى كمبوديا . فاذا بدا لأسرة أن احدى بناتها تزداد حسنا وجمالا ، فانها تقدمها هبة للقصر الملكى ، أداء لفريضة دينية مقدسة . وكان الملك فى تلك الأيام ملكا الها « دبفارا جا » devaraja . ويقابل هذا فى التعبير الغربى اسمى درجات « الحق الإلهى » . فاذا أبدى الملك استحسانه للفتاة ، منحت الأسرة مبلغا من المال ، والرضا السامى الملكى ، ودربت الفتاة على الرقص ، حتى تغدو بمرور الزمن من عشيقات الملك . وقد تبدل اليوم هذا الأمر ، فأصبح الكثير من الفتيات راقصات بالوراثه ، وأصبحت الكفاءة تفضل الجمال . ويتزوج الكثير من الراقصات خارج القصر ( ويضم القصر اليوم خمسين راقصة ، ولو أن العرض العادى لا يستخدم منهن سوى خمس وعشرين فى المرة الواحدة) بيد أن حياة الراقصة فى القصر لم تتغير عن ذى قبل الا بقدر ضئيل ، انتهى لم تزل تقضى جل وقتها فى رحاب القصر .

ولا يثنى الراقصة أن تتقن أداءالوضعات والحركات التى اثرت فى نفس « رودان » أعمق تأثير ، الا بعد تدريب شاق طويل . فتمنذ اللحظة التى تصل فيها الراقصة الصغيرة الى القصر ، تستهل تدريباتها على ايدى معلمات الرقص « كرو » Krus ( من اللفظة الهندية جورو ) ، وهن نسوة متقدمات فى العمر ، قد كفغن عن الرقص . وتجرى دروسالرقص كل يوم فيما خلا أيام الأحد ، من الساعة الثامنة الى الحادية عشرة ، وتقدم للراقصات وجبة الغداء فى الحادية عشرة والنصف ، ثم يواصلن الدرس فى الثالثة بعد الظهر حتى الخامسة . ويمتاز جسم الأسىوى عن الغربى بوجه عام بمزونة كبيرة فى العضلات ، وهيكلى عظمى أرق . وقد يرجع هذا الى نظام التغذية ، فاللحم واللبن مواد غذائية نادرة ، حتى فى بيوت الأثرياء ، أو الى عوامل نفسية ( سيكلوجية ) - فالأسىوى بصفة عامة - وعلى ما اعتقد - أقل صلابة فى بنیان جسمه من الأوروبي أو الأمريكى - وربما كان الأمر مجرد ظاهرة عنصرية . ومهما كانت العلة، فالظاهرة حقيقة واضحة للعيان .

وتكابد الراقصات حسب هذه الظاهرة الطبيعية مزيدا من التحوير والصيافة فى أبدانهن قبل أن تتشكل هذه الأبدان بمشيتهن على صورة

تمثيل انجكور القديمة . وتبدأ التلميذات عمليات التشكيل هذه بتمرينات اليد ، فتمسك الراقصة أصابع كل يد ، وتضعها على مهل الى الوراء الى أبعد درجة مستطاعة . وتستطيع أصابع اليدين بعد بضعة أسابيع أن تنحني الى الخلف حتى تمس السطح الخارجى للمعصم . ويعاد أداء هذا التمرين نفسه مع كل أصبع على حدة . فإذا كانت التلميذة شديدة الحماس والمثابرة فى تمرينها ، فإنها قد تقطع اربطة عضلات الأصابع التى قد تغدو مشوهة بعض الشيء .

وثمة تمرين آخر يجرى بلمس راحتي اليدين ورفع المرفقين حتى يصنع الفكأن زاويتين قائمتين مع المعصمين . ونتيجة لكل هذا تنقوس الأصابع عند الرقص فى رشاقة الى الخلف ، وتدور اليد على زاوية قائمة تماما مع المعصم . ويتضاد تأثير هذه الحركة مع حركة اليد اللينة المسترخية فى البالية الغربى .

وبعد هذا يبدأ تدريب المرفق الذى يجب أن يتشكل مثلما تشكلت اليد . وتؤدى الراقصة تمرينها فى هذا الشأن بأن تجلس على مقعد صغير منخفض ، وتضع ذراعيها على ساقها . ويستقر الجزء اللطيف من أحد المرفقين فوق رضفة الركبة ، ثم ترفع الراقصة ساقها الأخرى فوق الذراع بالقرب من المعصم ، وتضغط برفق مستعينة بثقل الساق الملتفة حتى يلتوى المرفق ، ثم تزيد من شدة الضغط الى أن يبدأ المرفق أخيرا فى الانثناء الى الخارج مثلما ينثنى الى الداخل . وثمة تمرين آخر للمرفق يبدأ باقفال الأصابع فى راحة اليد التى تتجه الى أسفل ، ثم وضع مفصلي المرفقين بين الساقين اللتين تضغطان عليهما حين يتلامس باطن المرفقين . على أن الذراع المنبسطة أكثر من حدها الطبيعى تموج خلال الرقص تموجا ليئا ، وكأنها تنفك من مفاصلها بحركات ايقاعية .

وللأرجل تمرينات خاصة بها ، منها القعود القرفصاء وكل قدم فوق الركبة الأخرى ، على طريقة اليوجا ، ثم التسدحرج على الأرض اماما والوجه على الأرض دون تغيير وضع الرجلين . وما يلبث القسم الأسفل من الجسم أن يصبح قابلا للمط والانشاء للدرجة أن الراقصة اذا وقفت وذراعاها متدللتان الى جانبيها ، فإنها تستطيع أن تباعد بين ركبتيها حتى تلمسا راحتي اليدين .

كل هذه التمرينات الأولية تجعل الوضعة الأساسية للرقص الكامبودى طبيعية وسهلة - فتبرز الاليتان خلفا ، وتظلان ثابتتين فى هذا الوضع . وتنفرج الركبتان انفرجا كبيرا واسعا ، وتستدير القدمان الى الخارج ، وأصابعهما مرفوعة ، وتوازن الزاوية التى تصنعها اليد مع المعصم

توازننا غير متناسق مع انكسار المرفق انكساراً حاداً . ومن هذه الوقفة تتطور جميع وضعات الرقص وتتوالى حتى تعود إليها حتماً في النهاية .

وبعد أن تنتهى التلمیذة من هذه التمرينات التى تستغرق كلها حوالى عام ، تكون على أهبة البدء فى تعلم الرقصات الحقيقية . وتقوم «الكرو» ( معلمة الرقص ) وهى تديرها ، بضغط كتفها من الخلف ضغطاً شديداً، وتسير بها على هذا النوال خلال التدريبات المقررة المختلفة ، وترفس قدميها لتوضح لها خطوات الأقدام ، وتنخرها بركبتها لضبط درجة وعمق الانحناءات .

وهكذا تنطبع الحركات فى ذهن الراقصة وبدنها مدى الحياة . وتستطيع الفتاة الموهوبة أن تتحكم فى الأقسام الآلية لعدة رقصات فى مدى عامين ، بيد أن عمرها هو الذى يحدد مركزها فى العروض العامة . ومهما كانت الراقصة بارعة ومجتهدة ، فلا بد أن تؤدي الأدوار الصغيرة، أدوار الوصيقات والخادعات حتى تكبر سنّها . وعندما يكتمل نمو الفتاة فإن حجم جسمها هو الذى يحدد نمط أدوارها . فإذا كانت كبيرة الجسم، اختصت بأدوار الرجال ، وإذا كانت صغيرة الجسم فإنها تؤدي أدوار الاناث . ويقوم رجلان ملحقان بالفرقة بأداء جميع أدوار الشياطين والحيوانات ، والأدوار الهزلية .

ورغم أن الحياة فى البلاط قد تبدو فى نظر الغربى منافية للأخلاق الحميدة والتقاليد ، إلا أن راقصات القصر يطوفهن مجموعة من القيود الأخلاقية . من ذلك أنه يستحيل على أى رجل أن يحدث راقصة دون حضور معلمة الرقص « كرو » ، ولا يصرح للفتيات بالسفر فى غير صحبة مرافق . ويعتبر أى تصرف لم يصرح به أو لم يوافق عليه جريمة . وتعتقد معلمات الرقص « الكرو » أن الفتيات لابد أن يتشربن الأخلاق والمبادئ السامية من لحظة وصولهن إلى القصر . وتقدر الراقصة التى تطمح فى الرقى والمكانة المرموقة بثلاثة أشياء : جمال جسدها ، وحلاوة إيماءاتها، واستقامة حياتها الخاصة . ولم يندثر أبداً العنصر القدسى فى رقص كمبوديا . ومن المفروض أن الشر والفظاظة إذا تمكنا من قلب الراقصة سوف ينعكسان على فنّها . وقد تكون مجموعة المبادئ السلوكية مختلفة تماماً عما نعرفه فى الغرب ، إلا أن هذه الفكرة التى يؤمن بها « الكرو » قد تكون صحيحة تبعاً لانظمتهم الخاصة .

وتنتهى الحياة الحرفية للراقصة فى سن الثلاثين ، وعندها تصبح معلمة للرقص ، أو مغنية ، أو ضابطة إيقاع فى الفرقة الموسيقية أو خادماً



فى القصر . وفى بعض الحالات القليلة ، قد تظهر فنانة عظيمة بدرجة فائقة العادة ، مثل نوم سوى سانهوم Nom Soy Sanhvaum وهى كبيرة معلمات الرقص ( الكرو ) بالقصر فى الوقت الحاضر وأبرز راقصة فى العصر الحديث ، تظهر من وقت لآخر فى فاصل راقص يتخلل عرضا منتظما . بيد أن هذا الظهور الاستثنائى يعلن عنه دائما بصفة خاصة ، فيخطر جمهور المتفرجين بعبارة تتسم بشئ من الاعتذار ، أنها قد بلغت الرابعة والخمسين من العمر - وترتدى فى العرض حلة عادية من حلل القصر ، وتلقى على كتفيها وشاحا ملكيا ، يتقاطع على جلجها العلوى ، وترقص فقرات تتكون من حركات مجردة مرتجلة لاتتضمن أية فكرة معينة .

وتحكى جميع الرقصات الكمبودية تقريبا قصة تصور تصويرا دقيقا بكل الأداء الراقص وحركات اليد . والإيماءات ، كما فى تايلاند ، اما نوعية واما عامة . وتودى الإيماءات اليدوية العامة الأساسية بمد الإبهام والسبابة فى حين تنشئ الأصابع الأخرى الى الخلف ، وتعبّر هذه الإيماءة بوجه عام عن العطاء ، وتستخدم بوجه اخص للتعبير عن قطف الزهور ، والإشارة الى شخصية الراقصة ، ونصوير ابتسامة اذا مرت الأصابع على الفم ، أو التعبير عن انهيار الدموع اذا مرت على العين ، وتستخدم بالمثل كإيماءة انتقالية رشيقة ، تستهل أو تختم أو تقطعية إيماءة أخرى دون أن يؤثر ذلك على المعنى . ويعبر عن الفرحة أو الرضاء بتقاطع اليدين مع ضم الأصابع والدق على الصدر برفق . ويصور الغضب بحك مؤخر الأذن ، والرغبة والجشع بحك راحتي اليدين معا بحركة دائرية . فإذا رفعت اليدين معا والراحتان متجهتان الى أعلى ، كان ذلك إشارة الى النجاح ، أما الحركة المكسية من ذلك ، أى بجعل راحتي اليدين الى أسفل ، فإنها تشير الى اللبس . وثمة إيماءات أخرى ، مثل التطلع الى مسافة بعيدة ، أو الإشارة الى عدو ، وهى ان كانت ذات أسلوب خاص ، إلا أنه يمكن التعرف عليها بسهولة لمائلتها لمفهومنا الغربى فى التعبير .

وأكثر حركات الرقص شيوعا ، تحية التبجيل « سامبييه » Sampieh ( وتقابل حركة ناماسكار Namaskar الهندية ) ، وتودى فى كل رقصة ، فى بدايتها أو نهايتها أو خلال الفترات المتوسطة فيها . وتنفذ هذه الحركة بلمس الركبتين ، ثم رفع اليدين الى مستوى الصدر ، ثم ضم راحتي اليدين مع ثنى الأصابع خلفا ومد الإبهامين الى الخارج ، ورفعهما الى الجبهة . وتتطلب طبيعة الرقص الدينية نمطا رسميا من حركة « سامبييه » يعبر عن التوفير للاله حامى الرقص . وقد خلقت رعاية

البلاط للرقص ، فضلا عن ذلك ، قواعد رسمية ( بروتوكول ) خاصة بحركات « سامبيه » التى تؤدى دون أية علاقة تربطها بالقصة ، وإنما كآية من آيات الاحترام للملك وضيوفه الذين ترقص البنات احتفاء بهم . وتقوم فى قصص الرقص نفسها علائق وثيقة بين أمير وملك ، وبين ابنة وأبيها وبين تلميذ ومربيه ، وبين انسان وربيه . وتبرز حركات السامبيه متمشية مع قواعد اللياقة والاكرام .

وللمشى قواعد شكلية دقيقة ، ويؤدى والركبتان منحنيتان واصابع القدمين مرفوعة ، فى حين أن اليدين اللتين تتخذان الوضع الاساسى ، وفيه ينسبط الإبهام والسبابة ، تاترجحان الى الامام والوراء . ويتحدد طول خطوة الساق بطول القدم نفسها ، اذ يوضع كعب احدى القدمين امام اصابع القدم الأخرى ، ويتكرر ذلك بالتبادل بين القدمين حتى يتم اجتياز المسافة المطلوبة . وأروع المشاهد فى رقص هيئة الباليه مشاهد « النزعات » او تجولات الأميرة مع وصيفتها ، وفيها تتمشى المجموعة ، بحركات رمزية فى حديقة القصر ، وتبدى اعجابها بالزهور ، أو تسير خلال غابة أو تستحم فى بركة فى القصر .

ومن مشاهد النزعة ، انبثقت وتطورت حركة الباليه البحتة التى يرقص فيها الفتيات على نسق موحد من الإيماءات الرشيقة . وفى هذه الحركات ، تقوم الراقصة ( لكى توهم بالتحليق فى الهواء ، الأمر الذى يكثر حدوثه بسبب الكائنات الخارقة للطبيعة والآلهة التى تظهر دائما فى كل القصص ) بالوقوف على قدم واحدة وترفع ساقها الأخرى الى الخلف مع ثنى الركبة حتى يكون كل من الفخذ والساق خطين يوازيان الأرض . وفى هذا الوضع يلمس الجزء الخلفى من عقب القدم الردين ، وتنثنى اصابع القدم الى أعلى . مع استدارة القدم نفسها الى أسفل . وتستغل الراقصة وقفتها مدة طويلة على قدم واحدة فى أداء الكثير من الحركات ، فتصنع بيديها إيماءات بارعة ، وكثيرا ما تدور بجسمها بتؤدة دون أن ترتجف أو تفقد توازنها ، وتؤدى الكثير من الحركات حين تكون راكعة أو قاعدة ، وتبرز الوحدات الإيقاعية برفع الجذع العلوى بحركات حادة ( وهذا مايقابل الوثب أو حبس النفس فى الرقص السيامى ) ، فيرتفع الجذع عند دقة الإيقاع ، ثم يهبط بالتدريج وبشكل غير محسوس خلال الدقات التالية حتى يرتفع عنده مرة ثانية . ولا توجد حركة هابطة فى الرقص الكبودى ، وقاما تحرك الرقصات فى خط مستقيم ، اذ تتجه حركتهن دائما على خط مائل ، أو ترتفع مبتعدة عن الأرض نحو الآلهة .

وموضوعات الرقص بسيطة للغاية ، وتغدو اطاراتها ورموزها جلية

ميسورة الفهم بعد مشاهدة القليل من العروض. وتقوم أغلبية الموضوعات على مشاهد مأخوذة من الرامايانا أو القصص الأدبية التقليدية المتأثرة بالديانة الهندوسية أو الروايات الكلاسيكية البوذية . ويبدو أن المشاهد المحبوبة المفضلة فى كمبوديا تدور حول قصة رافانا الذى سلب راما زوجته الجميلة سيتا ، والمعارك التى ترتبت على ذلك ، ومساعدة القرود لراما ، ومسلسلات ميكهالا Mekhala التى تفسر ، بأساليب أسطورية ، نشأة الرعد والبرق .

ولا غنى فى جميع المقعد الروائية عن شخصية الرجل الحكيم ، ويسمى أيضا « كرو » . وتحافظ كل العصور والأزمان على قدر عظيم من الاحترام لشخصية الحكيم ، ولم يزل هذا التقليد جليا فى النظرة التى ينظر بها الكمبوديون فى الوقت الحاضر الى كهنتهم الذين يعتقد فى تمتعهم بصفات خارقة للطبيعة . وفى القصص ، يمدد الحكيم عادة بشيء مقدس ، كسيف أو سهم أو طلسم الى أحد تلاميذه المفضلين ، ويمد ان يودعه وداعا تكتنفه الأدمع ، ينطلق الشاب فيأتى المعجزات أو ينجز أعمالا بطولية عجيبة .

وتماثل الفرقة الموسيقية الكمبودية نظيرتها فى تايلاند ، ولو انها تتميز عنها بقدر كبير من التهذيب فى الأداء الآلى . وتصدر الأصوات الموسيقية قطرات الماء التى تتساقط فى ايقاع مراوغ غير منتظم ، فى حين تطفو الخطوط اللحنية التى تنبثق من البوق الذى ينفخ فيه العازف نفخا متواصلا ، شهيقا وزفيرا ، فلا ينقطع الصوت أبدا الى ختام العزف ، وترفرف الأنغام فى تدبذب فوق البنيان الموسيقى . ولقد خطر لى ذات مرة أن الموسيقى الكمبودية تماثل غنائم الصيف اذا كان لهذه الغنائم اصوات .

وتجلس على الأرض فرقة انشاد « كورس » تتكون من نسوة عجائز ، « كرو » ( معلمات الرقص ) بالقرب من الفرقة الموسيقية ، ويتكئ عادة على إحدى اللراعين ، ويرقبن العرض مثلما ترقب الصقور فرائسها . وترنم كبيرة المغنيات ، خلال فترات سكون الفرقة الموسيقية ، بفقرة تحكى بالشعر جزءا من القصة . ويردد المغنيات اللحن والكلمات فى وحدة تامة ، فى حين تصور الراقصات المعنى بالحركات . وتصدر أصوات المغنيات رفيعة وحزينة ، كما لو كانت تعكس فى الهواء الشجن الذى يفسى حياتهن - اذ كن فيما مضى راقصات مجبوبات ، وأصبحن اليوم عجائز قبيحات ، خاويات القلوب ، يرقبن الفتيات الصغيرات وهن يرتفعن الى مراتب المجد الذى خبرنه فى يوم من الأيام ، ويقاسين الوحدة والسأم اللذين حلا بهن بعد عمر طويل . ويضم الكورس ضابطة الايقاع

التي تفرع عصوين صغيرتين احدهما بالآخرى وإيقاعها منفصل عن إيقاع طبول الفرقة الموسيقية ، وإنما يبرز الوحدات الإيقاعية فى الفقرات الصامتة التي تؤديها الراقصات أحيانا دون أية مصاحبة موسيقية .

ويتجلى تأثير تابيلاند أكثر ما يتجلى فى الملابس والتيجان . وقد حاكى الكمبوديون التاجين فى هذين الأمرين فى كل الأغراض العملية ، فبيما عدا الحلى . فبينما يستخدم السياميون جواهر مقلدة ، وزينات رخيصة زائفة ، ترتدى راقصات القصر فى كمبوديا حلياً حقيقية ، فيلبسن خلاخل وأساور ذهبية وفضية، وعقوداً وخواتم مرصعة بالأحجار الكريمة المنة . وغرف ملابس الفرقة متحف حقيقى فى داخل القصر الملكى يضم أمتعة وحلى المسرح حتى لا يكون ثمة عرض . وقد انتقلت بعض الجواهر الكثيرة التي أهدتها الحكومات الفرنسية، إلى ملوك كمبوديا على مر السنين إلى الراقصات . وثمة تاج تلبسه إحدى الراقصات تتلألا عليه ماسات على شكل حرف **N** النابليوني . وتصنع التيجان الخاصة بأدوار الرجال من صفائح وردية من ذهب مطروق ، مزينة بزخارف من أحجار كريمة ، وترتفع إلى علو أربع عشرة بوصة ، وتنتهى بقمة رفيعة ، وتزن الواحدة حوالي أربعة أرطال ، ويمنع ثقلها رأس الراقص من أداء أية حركة عنيفة . ويفنى نشاط الالدين بما يتضمنه من معان تقترون بحر كاتها عن كل حاجة إلى تعبيرات الوجه ، كما فى تابيلاند ، ويقنع المشاهد بجمود الرأس والوجه جموداً أقرب إلى شكل القناع .

وعلى الرغم من الجهود التي كان يبذلها المستشار الفنى للعرش فى غضون الحكم الفرنسى ، فإن قلداً من التجديدات قد تسرب إلى الرقص، والآن وقد أصبحت كمبوديا دولة مستقلة ، فإن هذه التجارب سوف تتضاعف ولا ريب . وفى إحدى الفترات ، رقصت الراقصات فوق سجاجيد عجمية سمكية ، منسوجة بزخارف وردية زاهية تبهرا الأنظار، وفى فترة أخرى تناهز العام ، لبسن جوارب بيضا . ورقصن فى إحدى المناسبات وفى أيديهن أعلام أمريكية صغيرة من الورق مجاملة لرائى أمريكى كبير . وفى آخر برنامج شهدته فى القصر ، استمتعنا بعرض جديد اسمه «الفراشات» قامت فيه ابنة الملك بدور كبيرة الراقصات ، وحوم فوق خشبة المسرح اثنتا عشرة راقصة من راقصات القصر ومسيقانهم وإفخاذهن عارية ، وفى أقدامهن أحذية « باليه » مستوردة من الخارج، وعلى أجسامهن قطع من نسيج حريرى مزركش بالترتر ، تمثل أجنحة مبسوطة تمتد من المعصمين حتى الكتفين ، وعلى رؤوسهن فلاتس استحمام من قטיפطة يبرز منها ملابس ( هوائيات ) طويلة . وأدى

الراقصات فى صف واحد ، الواحدة وراء الأخرى ، كما تصطف فتيات  
الانشاد ، ورقص متتابعة « نزهة » . وكان عدم توافق إيماءاتهن الكلاسيكية  
فى هذا الأسلوب الجديد المأخوذ من الفودفيل الأوروبي مشهدا سخيفا  
غير مقبول . بيد أن أحداث الرامايانا التى أعقبت هذا المشهد فى البرنامج  
قد أكدت لجماهير النظارة بقاء التقاليد الراسخة الصافية لرقص القصر  
الملكي الكمبودى . ولحسن الحظ فإن برنامج الرقص فى الأعياد  
القومية والمناسبات الرسمية - عندما يتوجه الملك مثلا الى أنجكور ليدفن  
رماد أحد المتوفين من أعضاء الأسرة المالكة - يلتصق التصاقا شديدا  
بمعرض أكثر صفاء واعتدالا ، وأقل أريادا للمجالات الغريبة .

وثمة أشكال راقصة صغيرة وظليلة العدد يمكن الى اليوم الوقوع  
عليها خارج نطاق القصر . ففي أية قرية يتاح بها تكوين فرقة موسيقية  
على النمط الغربى ، نجد رقصة «لامتونج» Lamthong وهى نديدة  
رقصة رامبونج الثانية . والواقع أن أحسن راقصات رامبونج فى بانجوك  
وسايجون عاصمة فيتنام هن فتيات كمبوديات قمن الى هذه البلاد  
بحثا عن وسائل للعيش أفضل من الوسائل المتاحة فى بلادهن الأصلية .  
و « لامتونج » هى الرقصة الشائعة بين الجنود كلما جرى حفل فى  
الجيش : فيرقص صف الضباط معا ، ويرقص الضباط مع الزوجات  
المعجائز ( ولا يسمح إلا لنسبة صغيرة من التوابع بالبقاء فى مواقعهم ) .  
وفى وسط أفداح الكونياك وشرائع الخبز المقدد المحملة بالأطعمة المشبهة ،  
تصطح فرقة الكتيبة الموسيقية بالحنان كمبودية . والرقصات الشعبية  
أندر اليوم من رقصة لامتونج . وقد يشهد الإنسان ، فى الأعياد الدينية  
زوجا من الشبان ، معهما طبال ، يطوفان بالبلدة وهما يؤديان بالأيام  
بعض رقصات الصيد ، فيحمل أحدهما قوسا وسهما ، وقد يرتدى  
الأخر ثوبا يحاكي به الأيل أو غيره من الحيوان . ويرقص الاثنان أمام  
منزل أحد الناس حتى يلقي اليهما السكان ببعض النقود ، فيرحلان .

وفى مناسبات الزواج ، عندما تقوم الموسيقى بدور هام فى أحياء  
الحفل ، تؤدى أحيانا بعض الرقصات الارتجالية . فحينما ترتفع حرارة  
العزف ، وتثير جوارح أحد عازفى الفرقة ، يصدر بآلته صوتا معيناً :  
« ترور .. » ، ثم يضع الآلة جانباً أو يسلمها لأحد الأشخاص الجائزين ،  
وينهض ليرقص قليلا ، فيرج جسمه ويتمايل ويهتز دون أن يخرج من  
الحيز المخصص للفرقة الموسيقية ، ويثنى أصابعه أماما وخطفا ، ويرفع  
كتفيه ويخفضهما . ثم يدعو اليه واحدة من النساء الحاضرات ، فيرقص  
الاثنان معا أو يتبادلان الترنم باغنية حب شعرية . فإذا كانت المرأة  
حيية أو تنفر من الرقص مع الداعى ، فانهما تستطيعان التخلص

من هذه الدعوة ، فترقص وحدها وتغنى معبرة عن  
الرفض والاباء . وقد سمعت مرة احدى هذه الأغنيات  
تقول ببساطة : « حقيقة انا امرأة ، ولكنى لا أريد أن أرقص ، لاني أخشى  
زواجى » . ثم تخطو خارج الساحة ، والرجل أن يتبعها مع أنها رفضته،  
وقد يخاطبها بأشعار لا تزيد فى جوهرها من العبارات الآتية « اننى  
احبك . واينما يكون الثور تكون البقرة .. » .



وثمة قالب درامى حديث النشأة فى كمبوديا . ففى بلدة «سيمريب»  
Siemreap الصغيرة ، يقدم « المسرح الحديث » عروضاً مسائية .  
ويقوم المسرح فى حظيرة صغيرة ، فى أحد طرفيها منصة ، ومجلس  
النظارة على الأرض ، أو على مقاعد ، أو فى كراسى تطوى ، وتخصص  
للأجانب الذين يدفعون أجراً اضافياً لها . ويتجمع الأطفال حول حافة  
المنصة ، ويحلقون بعيونهم فوق الأضواء السفلية . والمناظر التي تعرض  
قصيرة . وفى بداية الحفل ينطلق صوت صفارة ، وتنزل المناظر الخلفية  
الملونة ، فتنتقل المشاهد الى بعض أنحاء الغابة ، أو الى أحد القصور .

وتحكي أحدث مسرحية عرضها هذا المسرح قصة اثنين من ملوك  
كمبوديا المحاربين : ملك صالح ينتصر على غريمه بطبيعة الحال ويقتله،  
ولكن روح الملك الشرير يتقمص أحد أبناء أسرة قروية ويحاول بهلته  
الطريقة أن يثار من غريمه السابق . وتجرى فى غضون هذه الأحداث  
بعض المشاهد الهزلية الرخيصة . وثمة مشهد يمثل امرأة عاتية مستبدة  
تعنف زوجها بشدة لتقاصه من كسب ما يكفيهما من مال ( ويؤدى دورها  
رجل يرتدى زينات كاذبة لا يكف عن تحريكها وتشبيتها فى مكانها ، الشيء  
الذى يشير ابتهاج المشاهدين ) . ويظهر روح الملك الشرير فى هيئة ابن  
الزوجين ويقع فى هوى ابنتهما ، أى اخته . وتجرى مطاردة بارعة خلال  
الغابة ، لا يكف الابن فى أثناءها عن مغازلة اخته حتى يأس الأبوان من  
السيطرة على ابنتهما ومن ازالة مخاوف ابنتهما . وأخيراً يتفق الأبوان  
على أن الشيء الوحيد الذى يستطيعان عمله هو أن يقابلا الملك (وهى عادة  
تقليدية كمبودية ) ويلتمسا مشورته ، الشيء الذى ينفذانه على الفور .  
ويقع الملك فى غرام الابنة فيقاتل أخاها من أجل الفوز بها . وهكذا  
تسنع الفرصة ليثار الروح لنفسه من الملك الطيب ، ولكنه يفشل ثانية  
ويقتل ويتزوج الملك الفتاة الريفية .

وثمة مسرح يجرى على هذه الخطوط نفسها ، ذلك هو المسرح الخاص

الذى يمتلكه « داب تشونج » Dap Chuong ، أعظم القواد الحريين في كمبوديا . وقد استبقى هذا القائد فرقته التمثيلية الى جواره في الاذغال ، خلال حرب الاستقلال ، واستخدمها حينئذ لرفع روح الجنود المعنوية في فترات الهدوء التى تتخلل المعارك . ويتولى اليوم قيادة حامية منطقة سيمريب التى كانت ميدانا سابقا للمعارك التى خاض غمارها ، وزاد عدد جنوده الى أكثر من ثلاثة آلاف . ويختار أحسن ممثليه من بين هؤلاء الجنود ، وتقدم فرقته هذه بالاشتراك مع الفرقة الموسيقية العسكرية التى تستخدم ست قطع موسيقية ومغنيين (وهما أحسن المغنيين فى كمبوديا كلها ) عرضا كل أحد ، فتدخل البهجة فى صدور سكان المنطقة كلها . وداب تشونج ، كشخصية سياسية ، يعارض الحكومة الجديدة بشدة ، وتشيع لمحة من معارضته هذه خلال مسرحياته . وتسخر هذه المسرحيات فى بعض الأحيان من الموظفين الذين تقدموا على مسرح الأحداث لتنفيذ بعض الخطط السياسية التى تتعارض مع مصالح الشعب ، وقد تلمح ببعض الأفكار السياسية ، ولكنها فى أساسها تشبه « المسرح الحديث » ، فهى مسرحيات هزلية ، من نوع « الفارس » Farce ، وبطولية ، تسلى جماهير النظارة البسطاء غير المتحذلقين الذين وضعت هذه المسرحيات للترفيه عنهم .

وقبل أن يرحل الفرنسيون عن البلاد ، كان آخر المستشارين الفنيين هو « جى بورى » Guy Porée الذى أنشأ فى « بنوم بنه » العاصمة « المسرح الجديد » Théâtre nouveau الذى شجع نمطا من الدراما يختلف من نمط « المسرح الحديث » Théâtre moderne ، وهو نمط فج وسوقى ، فى أحسن أحواله ، ومع ذلك فقد خرج تماما على تقاليد الرقص الكلاسي العتيقة . وجمع « جى بورى » عددا من الشبان من بين خدمه وأصدقائهم ، وأصدقاء أصدقائهم ، وعلمهم بإيجاز أصول فن التمثيل للهواة . وكان يحكى لهم قصصا من الغرب ، من شكسبير ، وراسين ، وكورنيل ، ومسرحيات عصرية - وأتاح لهم أن يفعلوا ما يحلو لهم بهذه المسرحيات . وكانت عروضهم تجرى على منصات صغيرة وقتية تقام فى حديقة منزله ، ويصنعون ملابس التمثيل من قطع من الثياب البازيسية الخاصة بعماد « بورى » ، يشكلونها بطريقة غير واضحة ، حسب الصور التى وجدوها فى مجموعات الصور ( الألبومات ) المسرحية الأوروبية . وطار صيتهم ، وشرعوا يقومون بجولات فى القرى المجاورة ، ويستخدمون الجزء الخلفى من عربة نقل حربية منصفة للمسرح . وكان معظم مسرحياتهم لزات هزلية قصيرة يتخللها بعض الرقص ، ولكنها تحاول أحيانا معالجة بعض الأمور على نطاق أكبر . وكانت مسرحيتهم

الترجمة من « تاجر البندقية » والتي يستغرق تمثيلها نصف ساعة محبوبة من الجمهور بصفة خاصة ، لان مشكلة اقراض المال مالوفة عند الكمبوديين الذين رأوا فى شخصية « شيلوك » مرايبا صينيا . وكان الملك يأمر من وقت لآخر ان تقدم هذه الفرقة بعض العروض . ومنذ استقلال البلاد ، انحلت فرقة « المسرح الجديد » لنقص مواردها المالية ، بيد أن كل الظواهر تدل على أنه بلل قدر أكبر من الاهتمام بهذا النمط الجديد من دراما الهواة ، فان الفرقة التى كانت نشيطة ومتحمسة فى يوم من الايام سوف تستطيع أن تجمع شتاتها دون أية صعوبة .

وعلى العموم ، فان الحياة الفنية فى كمبوديا تسيطر عليها راقصات القصر الكلاسيات . وليس ثمة متعة مسرحية ذات معنى أو مستوى أصيل ، تشبع حاجات ورغبات الشعب خلاف عروض القصر . ويستطيع الشعب ، على أحسن الفروض ، أن يشهد هذه الرقصات ، فى فرص قليلة ، فى الأجازات والمناسبات الرسمية . أما أولئك الذين يعيشون خارج المدن الكبرى ، فقد لا تتاح لهم أية فرصة لمشاهدة شيء من هذه العروض .

وفى فترة قصيرة خلال الحكم الفرنسى ، كان ثمة فرقتان صغيرتان أو ثلاث تختص بالرقص الكلاسي ، وتتكون من قدامى راقصات القصر اللواتى عدن الى بيوتهن ، وفرقة أو فرقتان للتمثيل الدرامى على نمط المسرح الحديث . على أن الحرب الطويلة التى بدأت منذ سقوط فرنسا ، واستمرت خلال الاحتلال اليابانى ، واستطالت بعد ذلك حوالى تسع سنوات من حروب أهلية شتى ، قد جمعت كل احتمال للتوسع فى النشاط المسرحى ، فقد كانت عقول الناس ذاهبة مذهب أخرى .

والآن وقد استتب السلام ، أصبح من الممكن أن تسترد كمبوديا ثانية هذه المتع ، اللهم الا اذا كانت تلك السنين الطويلة التى انقضت قد استنها ذكرها ، على أنه اذا كانت فرقة القصر تبدو غير كافية لحمل كل العبء القومى لنشاط المسرح ، فإنما يعزى بها أن كمبوديا بلد صغير ، وأن براعة تلك الفرقة الوحيدة شيء لا يستطيع الكثير من البلاد الأكبر من كمبوديا أن يطمع فيه .



# لاوس ٦

تشارك مملكة لاوس مع كمبوديا في كثير من السمات ، فهي صغيرة المساحة ، قليلة السكان ، وغنية ، فازت باستقلالها من جماعة الدول التي كانت تسمى الهند الصينية الفرنسية ، في نفس الوقت وب نفس الطريقة التي نالت بها كمبوديا استقلالها . وتحف بها الأراضي من جميع الجهات ، فيما عدا مجموعة من الأنهار ، فيحيط بها كمبوديا ، وتايلاند وبورما ، والصين ، وفييتنام . ورغم مجاورتها لغيرها من البلاد ، فانها لم تزل من أشد بلاد جنوب شرق آسيا عزلة وجمودا .

ويخيل للإنسان الذي يصل الى العاصمة «لوانج پرابانج» Luang Prabang بطريق الجو من أى من البلاد المحيطة بالمملكة ، أنه قد انتقل فجأة ودون أن يدري من عالم الحقيقة الى دنيا السحر والخيال . ففي كل مكان تشاهد هنا كل « باجودات » مزينة ، عديدة الاسطح والمعمد وجدرانها مكسوة بأوراق ذهبية تشرق تحت أشعة الشمس الوهاجة الدافئة ، ومزارات بوذية مدببة تتميز عن غيرها من المزارات في آسيا البوذية بأن لها طبقات ودوائر حلزونية غريبة غير عادية . وسوف ترى في كل مكان حشودا من الكهنة البوذيين يرتدون أثوابا زعفرانية ، وصفوفا من القيلة الشفالة ، تلف أقدامها خلاخل فضية تقمعق ، وشعبا دمث الأخلاق ، لطيف المعشر ، مجاملا ، يجلس أفرادهم في الظلال يتجاذبون الأحاديث ، ويرشقون المشروبات الحلوة ، أو يبيعون الأوشحة ومربعات من النسيج الحريري اللاوسى المشهور ذى الخيوط الذهبية . وللملك فرقة راقصة خاصة ، كما في كمبوديا ، بيد أن هؤلاء الراقصات يتبعن الأسلوب التايي ، إذ أنهن قد الحقن بالبلاط اللاوسى في عهد حديث بعض الشيء . فمنذ حوالي عشرين سنة ، استقدم الملك عددا من معلمى

الرقص من تاييلاند ، تولوا اختيار وتدريب أجمل الفتيات المتصلات بالقصر ، ويؤدي اليوم هؤلاء التلميذات الأساطير القديمة من الرامايانا وأشهر المكتشفات من كتب الأقاصيص البوذية ، بأسلوب بانجوكى بدى وقد لقى التأثير التايى فى عالم انلھو فى لاوس منذ البداية حفاوة قلبيه خاصة . ولأهالى لاوس طبيعة خاصة فيها علم اكتراث وقله مبالاة ، تجعلهم يتجنبون الكد والإرهاق ( وقد سمعت فى لاوس عبارة « لم أبذل الجهد ؟ » تتردد كثيرا ، أكثر من أى بلد آخر عرفته ) . وقد رسخ فى اعتقادهم أنه من الأسهل لهم ان يجلسوا هادئين ويرقبوا التايين عبر النهر وهم يرهقون أنفسهم بالعمل ، عن ان يعتمدوا على أنفسهم فى أغراض اللهو والترفيه .

ففى لاوس ، على سبيل المثال ، فتية يصلحون ان يكونوا ملاكيمين اكفاء ، على أنك اذا صادفت مباراة فى الملاكمة، فسوف تجد فيها ملاكيا يبارى يبارى ملاكيا تاييا آخر . وفى لاوس مسرحيات تقليدية لخيال الظل ، تستخدم فيها عرائس ضخمة مصنوعة من جلود شبه شفافة . بيد أنك اذا وقعت على إحدى هذه العروض النادرة فى إحدى القرى فسوف تجد ان القائم بالمعرض فرقة تايية ، لا تهتم كثيرا بالقاء الأحاديث باللغة اللاوسية . ولفتا البلدين متقاربتان لدرجة ان المتفرج اللاوسى يستطيع ان يتتبع الفكرة العامة للعرض دون ان يستعين بالترجمة ، فضلا عن ان القصص نفسها قد تكرر عرضها أجيالا متعاقبة . وأكثر الرقصات شعبية فى لاوس هى ولا ريب « رامبونج » ، وتسمى هناك « لام فونج » Lam Vong . ويبدل أهل لاوس كل مائهم من طاقات وما يسهم من جهد ليرقصوا هذه الرقصة .

والرقص والموسيقى والمهرجانات أمور شائعة فى لاوس ، تنحصر فيها معظم أوجه النشاط فى البلد . والمفروض على كل فتاة تنتمى الى أسرة طيبة ان ترقص لتبرهن على اكتمال ثقافتها وهذبتها ، وبشكل الرقص مع التدبير المنزلى ومستلزماته المنهاج التربوى الإجمالى للمرأة اللاوسية المتوسطة . وهذه الرقصات بديعة للغاية ، ويؤدي إما منفردة أو على شكل باليهات تضم أكبر عدد ممكن من الفتيات . ويشجع سحر خاص من الفتيات الراقصات الحسنات ، بشعورهن المجموعة فى ذؤابه فوق رؤوسهن ، تطوقها زهور ذكية الرائحة ، وأذرعهن العارية ، وتقابتن الحربية الرقيقة المشجرة القصيرة التى تصل الى الركبة ، وهن يتحركن معا ، فى وحدة وتناسق .

ومن الضرورى أن تتضمن الرقصات الخطوات أو الحركات الأربع الرئيسية : التحية والتزين ، وقطف الزهور ، والسير . أما إيماءة

التحية فانها تختلف قليلا جدا عن نظيرتها فى كمبوديا او تايلاند . واما  
فقرة التزيين فانها تمثيل ايمائى خالص : فالراقصة تحك راحتي يديها  
إلى صندوق مسحوق ( بودرة ) لا وجود له ، ثم تحك كفيها معا ،  
وتدنيهما من وجهها ، وتمرهما على خديها بحركات متتابعة ترفع فيها  
كلتا يديها وراحة اليد الى اعلى ، ثم تخفضها وراحة اليد الى اسفل .  
ويؤدى قطف الزهور بالإيماءات ايضا ، فتبدو الفتاة وهى تجمع  
الأزهار من ابكة ، ثم تخطيها كلها معا ، بآبرة وخيط وهميين ، فى  
سلسلة رفيعة ورقيقة . اما فى حركة السير ، فان اليدين تكونان فى  
مستوى الردفين . وتأرجحان اماما وخلفا ، وراحتا اليدين تتجهان  
الى اعلى ثم الى اسفل بالتبادل مع تنقل الراقصة . ويغيل للرأى ،  
من روعة الأداء ، أنه يشهد أميرة وحاشيتها يتجولن فى حديقة .

ولعل هذه الحركات الأربع الرئيسية تتجلى فى احسن حال فى  
رقصة « لاو فين » Lao Phène ( ومعناها الحرفى : اللبونة  
اللاوسية ) . وفى هذه الرقصة تربط الراقصة الحركات الأربع معا  
فى متتابعة من حركات جميلة منمقة ، وتضبط الايقاع المنظم بأصابع  
قدميها ، وذقنها يهتز برفق الى اعلى واسفل . اما كلمات الأغنية التى  
تصاحب هذه الرقصة فانها بسيطة ، وتجرى بالعبارات الآتية ، بعد  
تجريدها من اسلوبها الشعرى ، وتوضيح معناها بإيجاز : « اهلا بكم .  
انظروا الينا من فضلكم ، واعجبوا بنا ، فقد صفغنا شعورنا ، وزينا  
وجوهنا خصيما لكى نبدو جميلات فى عيونكم . ها نحن ندعوكم  
لتنظروا الينا » .

وثمة فقرة أصيلة فى برنامج الرقص النسوى اللاوسى تسمى  
« رقصة الشفق » . وفى هذه الرقصة تعرض فتاة درجة حماميتها  
للجمال بتمثيل انفعالها كراى غروب الشمس . وفى حين تقتصر  
الكلمات على ذكر موضوع القصة اذ تقول : « الشمس غاربة ، والدنيا  
حلوة ، وأنا أحب حبيبي » ، تدور الراقصة على قدم واحدة ، ثم  
تركع واحدى ساقيها مرفوعة فى الهواء ( لتعبر عن الانبهار الشديد  
امام غروب الشمس الوهمية ) ، وترسم أشكالا فى الهواء بإيماءات  
صافية تأتينا بيديها وأصابعها . وثمة إيماءة تتأرجح فيها اليدين وهما  
مبسوطتان من الكتف الى الركبتين ، تعبر عنها كلمة لأوسية واحدة  
معناها : « أنظر الى جسمي » .

ويحتوى اليرتوار على عدة رقصات حيوانية ، بيد أن هذه  
الرقصات تجرى مقابلة بين الحيوانات واللامعين الذين أضناهم العشق

أكثر مما تفيض فى إيماءات تحاكي حركة الحيوان . وفى رقصة « اليمام » تقول الأغنية : « لقد نسي اليمام حبيبته هنا فوق غصن منزول » وتصور الإيماءات حركة فتاة صغيرة أكثر مما تصور حركات طائر .

ولا يتصل الرقص اللاوسى بأصوله الهندية إلا عن بعد ، فقد لانت فيه الهيئات الراقصة ذات الزوايا والأركان ، وأصبحت النبضات الإيقاعية القوية همسات خافتة ، وإيماءات اليد طائشة حائلة ، فتحول ما فيها من رمزية إلى تعبير عن حالة وقتية عابرة . وجرى على القصص والأساطير التى كانت تنتمى فى أصلها إلى الهند عدة من التحويرات الباردة خلال رحلتها الطويلة من موطنها إلى أغوار لاوس النائية . وكل ما فى الرقصات اللاوسية ينتهى إلى خاتمة سعيدة ، والشخص كلها تنعم بأوقاتها حتى فى الظروف العصيبة ، ومشاكل الحياة تحل وتنسق بشكل بهيج . وينتهى كل ذلك إلى جو لاوسى ثابت تنشرح له الصدور . وإن تهذيب الرقصات وتليينها ، والى النظر السحري الذى تبدى به المعابد والمزارات ، والطبيعة السمحة الرقيقة التى يتحلى بها اللاوسيون ، كل أولئك سمات تنتمى إلى عالم سعيد فريد فى نوعه . فإذا رحل الإنسان عن هذا البلد وأبعد كثيرا ، فإن ذكرياته منه تقل وضوحا . وجلاء ، وانطباعاته تزداد قتامة وغموضا ، حتى لتصبح أشبه شئ بالسمات البعيدة عن دنيا الواقع والحقيقة ، وهى نفس السمات التى تميز الرقصات اللاوسية .

## ٧ ملايو

تعرف شبه الجزيرة الطويلة التي تمتد جنوبا من قارة آسيا حتى تكاد تمس خط الاستواء بمستعمرات المضيق ، أو ملايو . بيد أنه اذا ذكر اسم «سنغافورة» انبثق في الذهن على الأرجح صورة أكثر وضوحا وجلاء ، تمثل المستعمرة البريطانية التي تضم شسعا خليطا من الملاويين والصينيين والهنود والانجليز . وثمة مظهر يتجلى في هذه المساحة من الأرض ، يفوق غيره من المظاهر تشويشا وغرابة ، ذلك أن سكانها الأصليين الملاويين الذين اشتقت من اسمهم كلمة «ملايو» ، يشكلون اقلية في البلاد ، في حين يشكل الصينيون أغلبية السكان ، وهم فيها اجانب ، مثلهم مثل البريطانيين . وملايو هي نتاج الشعوب التي تسكنها ، وهذه الحقيقة تحمل معها نسيجا معقدا من الخيوط والعوامل المتعارضة .

ويمكن ان يقال ، كمبدأ عام ، انه حيثما اقام البريطانيون مستعمراتهم انحط المسرح بدرجة محسوسة . ومن الثابت بالمثل أن الصينيين ، كلما وفدوا الى مكان ما في جموع كبيرة ، أتوا معهم بمسرحهم الذي يبقى ثابتا لا يتأثر بالحياة العامة للبلد الذي حلوا به ، شأنه في ذلك شأن عاداتهم وتقاليدهم الأخرى . والمسرح الذي لا يد أن يعتمد على اللغة حتى يتيسر للناس فهمه ، يشكل ولا ريب عقبة تعترض المشاهد الأجنبي . ولا يملك الصينيون ، حتى في وطنهم الأصلي رقصات شعبية أو حتى رقصات اجتماعية يسهمون بها في مسرحهم . ويضاف الى وجود هذه المؤثرات الخارجية ، أو الى عدم وجودها ، سيطرة الاسلام على الملاويين سيطرة خنقت الفنون ، فلم تبق لهم اية رقصة . ويشيع في البلاد كلها جذب مسرحي شديد ، والقليل من الفنون المسرحية الذي

يمكن العثور عليه فيها ، اجنبي ، يشهد بذلك « حديقة ملاهى الدنيا السعيدة » The Happy world Amusement Park فى سنغافورة . ويملك هذه الحديقة ويديرها بعض الصينيين ، وتتكون من عدد من المطاعم والملاهى الليلية ، وقاعات الرقص ، والمرافق ، والالعاب الحظ ، وهى المكان الرئيسى للبو المتاح لسكان الجزيرة الذين يبلغ تعدادهم حوالى مليون نسمة . وبمدينة الملاهى هذه داران للعرض ، احدهما للسينما تعرض فيها افلام امريكية وانجليزية ، والاخرى مسرح دائم منتظم ، تعرض فيه كل ليلة فرق اوبرا من الصين الجنوبية ، كل ما تملكه من ثياب مزركشة ومبهرجة ، وقصص قديمة تدور حول الاباطرة وقواد الجيوش . ومن الامور البارزة ايضا النفوذ الثقافى التايى الذى غزا الجزيرة . وفى وسط « حديقة ملاهى الدنيا السعيدة » مضمار مرتفع ، شبيه بعض الشئ بكشك الموسيقى ، يستخدم لرقصة «جوجيت الحديثة» Modern Joget ، المرادفة ، فى ملايو واندونيسيا لرقصة رامبونج . ولكن يصل الانسان الى مضمار الرقص ، يمر بلافنة عريضة تملن ان من ليس بيده بطاقة شخصية لاستطيع الدخول ، وهذا اجراء القصد منه التاكيد من الا يتعرض أى فتى تحت سن الثامنة عشرة للافساد بتأثير فتنة فتيات رقصة « جوجيت الحديثة » ، وهو لم يزل يافعا . وبعد هذا يجتاز الانسان سياجا خلال منفذ صغير ، ويبتاع تذاكر بعدد الرقصات التى يحب الاشتراك فيها . وعندما تعزف الفرقة الموسيقية الغربية الاسلوب منوعاتها الموسيقية ومقتطفاتها القتبسة من الانحان السيامية الاصلية ، يمضى كل من الحاضرين الى اية فتاة غير مشغولة جالسة فى احدى الكراسى المصفوفة حول المضمار ، فيعطىها تذكرة مما معه ، ويشرع فى متابعة تلويحات يديها وتنقلات قدميها وهى ترقص لرامبونج .

وهناك مسرحيات للهواة يخرجهما الانجليز من وقت لآخر . وبالاندية الليلية راقصات استقدمن من استراليا ، وهونج كونج ، بل ومن انجلترا . ومنذ مدة ليست بالطويلة قامت « روز شان Rose Chan » وهى راقصة من سنغافورة ، تخلع ملابسها بالتدريج امام النظارة ، بعرض رقصها فى جولة فى اقليم ملايو الاصلى ، بيد أن م وضها قد قوبلت ، رغم اقبال الناس عليها ، بقذف البيض الفاسد ، بل وبالأفامى احيانا . وفى ذات مرة وجدت أن اطارات سيارتها قد تقبت ، ومن ثم الفت رحلتها نهائيا .

فاذا توغلت فى تلك البلاد ، فلعلك واقف على بعض الرقصات الشعبية التى يزاولها الملاويون . فمنها رقصة ، موطنها الاصلى

« ملقة » ، وهى اقليم لا يبعد كثيرا عن سنغافورة ، وكانت اول مساحة استعمرت فى تلك الناحية ، تعاقب عليها الهنوس والعرب والبرتغاليون والبريطانيون ، وتسمى هذه الرقصة « دونانج سايان » Donang Sayan وهى قديمة برتغالية الأسلوب ، يؤديها زوجان من الراقصين يحجلون ويخطون بايقاع نشيط على نسق موسيقى مرحة نصف عربية ونصف انجليزية . وتوجد فى الاقليم نفسه رقصة « دوناك دوناي » Donak Donay وهى رقصة قتال تمثل صراعا باليدين بين الشبان.

وتجرى فى داخلية البلد فى الوقت الحاضر حرب عصابات متفرقة ( يقول البعض انها ضد الشيوعيين ، فى حين يؤكد البعض الآخر انها ضد العصابات التى تخلفت فى هذه المنطقة من قلاقل الحرب الاخيرة ) وربما كانت هذه الحرب سببا فى صرف الناس عن طلب الرقص .

وانك لتجد فى الغابات والتلال اقواما من سكان البلاد الاصليين ، عندهم القليل من الرقصات التى كانت تقترون فى زمن مضى بالطقوس والاحتفالات القبلية ، وعلى الرغم من أن هؤلاء الناس يفتقدون سريعا الظروف الاجتماعية والبيئية التى انبثقت منها فى البداية هذه الرقصات فانهم لا يزالون على استعداد للرقص ، فيلبسون الريش ، وأغطية للرأس من الزهور ، ويؤدون رقصهم امام الزوار الذين ياتون الى معاقلهم فى الغابات او الى مناطقهم الحصينة داخل ميادين القتال . ويفسد هؤلاء الراقصون الى سنغافورة حيث يعرضون رقصهم فى بعض الاحتفالات ، مثل عيد ميلاد الملكة .

وعلى الرغم من ندرة الرقص والدراما فى ملايو ، فمن المحتمل الوقوع فيها على شيء هام فى هذا المجال اذا واثت بعض الظروف الملائمة . وعندما كنت فى الملايو آخر مرة ، سمعت بالصدفة المحضة أنه سوف تقام رقصة خاصة ، فقد ذكر صديق لصديق آخر نبأ هذه الرقصة . واليك ما حدث :

كان يبدو أن صيد السمك قد شح كثيرا فى ساحل « باتشوك » فى اقليم « كيلانتان » على طول شبه جزيرة الملايو فى بضعة السنوات الأخيرة . وافق راي رؤساء القرى التى قاست أكثر من غيرها من جراء هذه الظروف العصيبة التى انزعج الاهالى بسببها ، على أن العلة فيها لا بد أن تكمن فى جن البحار ، التى لا بد انها قد غضبت لأن القرويين لم يهتموا باقامة حفل « يوجا » حسب اصوله المرسومة ، وهذا الحفل

عبارة عن مراسم القربان التى تجرى لاسترضاء هذه الأرواح والحصول على بركتها لمدة عشر سنوات . ومن ثم منعت الأرواح السسمة من الدخول فى شباك الصيادين . وتعويضاً عن هذا السهو والتقصير ، قرر الرؤساء تكريس أربعة أيام وأربع ليالٍ لأداء العبادات الصحيحة المناسبة .

واختار القوم جاموساً ضخماً الجثة للتضحية به فى هذا القربان . وعرض الجاموس على طول الساحل لمدة ثلاثة أيام . ( وقدّر أنه قطع فى سيره أكثر من خمسة وعشرين ميلاً ) . وفى النهاية ضرب السكان « پاوانج » رقبته ، وأراق دمه . وقطع لحم الجاموس شرائح وزعت على القرويين المستحقين . وفى فجر اليوم الرابع ، حشى هيكَل الجاموس بالقش ووضع فى قارب صيد قد حلى بالزينات ، ودفع القارب الى عرض البحر .

وفى غضون كل هذه المراسم الدينية ، جرت ضروب من اللهو : من ذلك معارك وهمية منسقة الأسلوب بالسيف مع عزف الموسيقى ، وخيال الظل ، استخدام فيه عرائس مصنوعة من قطع من الجلد مقصوفة ببراعة ، تصور أساطير من الهند لم تزل شائعة فى الملايو ، وعدة ألوان من الرقص . وكانت هذه الملاهي تنشط كل ليلة من غروب الشمس حتى مطلع الفجر . وكان فى مقدمة الجميع ، راقصو «مينورا» Menora الذين استقلعوا خصيصاً لهذه المناسبة من جنوب سيام ، وهم رجال يرتدون ملابس النساء ويتنكرون بهيائهن ، ويضعون فوق رؤوسهم تيجاناً ذهبية ، متعددة الطبقات المتراكبة فوق بعضها وتنتهى بشكل حلزوني ، ويلبسون ثياباً تضغط بإحكام على أجسامهم . والأمر الغريب فى شأن هؤلاء الراقصين أنهم كانوا فى شبه غيبوبة لا يدرون ما يفعلون ، وراقصوا على هذه الحال طوال الليل ، وجذوعهم مائلة جانباً ميلاً شديداً ، وأصابعهم تنتنى وتنبسط بأشكال غريبة ، ورؤوسهم تدور بشكل غير عادى فوق أعناقهم . وثمة راقصات «بوتيرى» Puteri وهؤلاء نسوة ملاويات حقيقات ، يعرفن السرقة على ما يبدو ، وإنما لا يرتصن الا فى مناسبات نادرة - كن يتحركن فى الوقت ذاته حركة «باليه» ارتجالية غير منتظمة ولكنها موفقة . وكانت حالة الغيبوبة تعم وتنتشر ، فى الفينة بعد الفينة ، خلال الحفلات ، فيقع بعض المشاهدين والحاضرين الذين لا دور لهم فى الأداء بتأثير سحر غامض ، فيندفع بعضهم داخل حلقة الرقص ، وينضمون الى الراقصين المدربين ، وينطلق آخرون صوب اليم فيلقون بأنفسهم فى عنف فى أحضان الموج ، غير



مدركين خطر الفرق الذى يتهددهم ، فيضطر بعض أصدقائهم الى  
انتشالهم من المياه . ولم يكن أى انسان يكثرث بأى شيء . واستمرت  
العفلات التى لا تتوقف . وعندما انتهت تماما ، شرع الناس يفيقون من  
غفوتهم حتى عادوا الى تمام وعيهم وطبيعتهم . واعتقد أن ارواح البحر  
قد سرت بما حدث كل السرور ، بل قد كلت وملت . وسوف تنصرم  
عشر سنوات على الأقل قبل أن تشهد ملايو مثل هذا الانفجار فى  
الرقص .

وإذا كنت تبحث عن الرقص والدراما ، فأتك لن تجد فى الملايو  
مايشبع حاجتك ، فالملايو فى حاضره بلد كبير الأهمية لداوسى السياسة  
الدولية .

## الرقص

لا يوجد بلد في العالم ، على ما اعتقد ، أشد إرهابا للمسافر فيه . من اندونيسيا ، وليس ثمة بلد في العالم مجزيا لزارته ، أو معقد الأمور ، أو خيالي السمات بدرجة اندونيسيا ، بل إن تسميتها بلدا ، الشيء الذي يقتضى وحدة جغرافية واحدة ، تبدو تسمية غير دقيقة . فاندونيسيا شتات من آلاف الجزر ( ومنها جزيرة واحدة أكبر من فرنسا ) ، وأرخبيلات صغيرة في داخل أرخبيلات كبيرة ( بما فيها « الألف جزيرة » ) وكلها تحف بخط الاستواء على مسافات تكاد تتساوى إلى الشمال والجنوب منه ، وتربط قارة آسيا باستراليا برباط مفكك غير مرتب . وكان يطلق عليها في الماضي أسماء متنوعة ، منها : ملاييزيا ، والهند الشرقية ، والأرخبيل الهندي ، وآيسولند ، وسميت « الهند الشرقية الهولندية » لفترة استطالت إلى ثلاثمائة وخمسين عاما ، وهي أطول فترة استعمارية في تاريخ الاستعمار العنيد المتشعب ، وهي الآن « اندونيسيا » ، أو « جزر الهند » ، ويطلق عليها الاندونيسيون اسم « نوزانتارا » Nusantara ، وهو تعبير اقليمي وطني ( مثل كولومبيا بالنسبة للولايات المتحدة ) ، ويعنى باختصار « أرخبيل » .

ويعيش في هذه الجزر أكثر من ثمانين مليوناً من السكان ، يتكلمون حوالي مائتي لغة ولهجة . واندونيسيا في جملتها أكبر مجموعة في العالم من الجزر المتحدة في دولة واحدة ، وسادس أمة من حيث تعدادها ، وأكبر بلد إسلامي رغم طابعها الهندوسى القوي . وإذا بسطها الانسان فوق الولايات المتحدة الأمريكية ، فانه سوف تمتد من « مين » إلى « كاليفورنيا » وتبعت كل بقعة في اندونيسيا في خيال الغربيين صور الاثارة والمخامرة .

من ذلك جزر التوابل ، والرجل المتوحش في بورنيو ، وجزيرة بالي ، والسحالي الضخمة أو « التيتان » في كومودو ، وحكايات جوزيف كونراد عن « سليبيس » ، أو قصص سمرست موم عن « نيور » ، والانسان الوحشي « اورانجوتان » ، ورجل الغاب في أدغال سومطرة ، والكتاكيت الصغيرة في بانغام ، وجزيرة كراكاتو التي اختفت في أكبر انفجار بركاني حدث في العصور الحديثة. بل ان صادرات البلد تبدو لا ذنانذات معنى أجنبي غريب بدرجة كبيرة ، فمن ذلك : جوتا بركا ( صمغ هندي ) ، وكوبرا ( لب جوز الهند المجفف ) ، وبنزيون ( لبان جاوي ) ، والكينا ، والكافور ، ودامار ( صمغ شجر السندروس يستخدم في صنع الورنيش والطلاء ) ، مثلما تبدو أسماء المأكولات الوطنية ، مثل الساجو ( نشاء مصنوع من لب النخل الهندي ) ، وخبز الكاسافا ، والمانجو ، والديوريان ، والمنجستين ... الخ . بيد أن الاندونيسي يجد نفسه محاطا بصناعات وظروف أقل سحرا وجمالا مما ذكرنا . فبينما انتهى عهد الاستعمار في سائر أنحاء آسيا ، وعلى الأقل في جميع أغراضه العملية ، فإن الهولنديين لم يبرحوا مسيطرين على نصف غينيا الجديدة التي كانت قسما من الهند الشرقية الهولندية ، ولم يزل الانجليز يمتلكون جزءا من بورنيو ، والبرتغاليون نصف جزيرة تيمور .

على أنه مهما بدت مشاكل الاندونيسيين السياسية مؤلة ، فإن اندونيسيا في مجال الرقص والموسيقى بلاد رائعة ، اذا لم تكن كلمة « رائعة » هذه قد أفسدها استخدام الناس لها . وربما يمضي عالم ، أو باحث ، أو حتى سائح متحمس للفنون وضروب المعرفة شطرا كبيرا من حياته يجول في الجزر متأملا ذلك العدد الذي لا ينتهي من الرقصات والمنوعات الموسيقية ، ومع ذلك فهناك حركات وأصوات لا تقع تحت حصر لا يتيسر له اكتشافها . أما الزائر الحساس لشئون السياسة ، الذي يفد الى اندونيسيا في الوقت الحاضر ، فقد تصدعه آثار العزلة الشديدة التي حفظ فيها الهولنديون بشكل واضح مستعمراتهم الهندية . بيد أن الباحث عن الرقص سوف ينشرح صدره ، ويشعر في الوقت ذاته بالخجل ، لأن الرقصات الهندية قد بقيت ثابتة نسبيا ، لم يطرأ عليها تعديل ، بسبب هذه العزلة الشديدة القائمة . وحتى في العصر الحاضر ، عصر آلات التسجيل على الأشرطة ، والسينما ، والكاميرات ، والوثائق العلمية ، والوعى الفني في شئون الرقص الذي يتمتع به معظم شعوب آسيا ، لم يزل المنظر العام الرائع للرقص الاندونيسي ، فيما عدا رقص جزيرة بالي ، حقا للدراسة مجهولا من الناس كل الجهل . ويستطيع الانسان ، اذا أمعن النظر طويلا ، أن يكتشف كل ألوان الرقص الممكنة ، من العروض النادرة المحصورة في نطاق انقصور ، الى الحفلات الطقسية البدائية التي

تخلفت من شعائر جمع الرؤوس الآدمية ، والتضحية بأفراد البشر على مذبح الآلهة . على أن التنوع في الرقص وكميته ليسا كل شيء في الموضوع ، فإن الرقصات الاندونيسية - اذا قدرت على مستوى دولي ، يتناول بالضرورة عناصر النقد والتقويم - سوف تذهلك بما تحتويه من ابتكار وبراعة فنية . ولقد صرح رابندراتنا تاغور ، وكان من أوائل الهنود المعاصرين الذين زاروا اندونيسيا ، في لحظة اعتراف مر ، ولاريب، يصدر من مثل ذلك الوطني الهندي ، أن « الاله سيفا قد أعطى اندونيسيا رقصه وترك للهند رماده » ، ومعنى ذلك أنه بينما لم تزل الهند تعبد سيفا عن عقيدة وايمان ، فإن الاندونيسيين استمروا منذ سيطرة الهندوسية الأولى عليهم يرقصون كما كان يرقص الاله نفسه ، واستمر رقصهم على هذا المنوال خلال القرون التي تابعت حين غزا الاسلام البلاد ، ومحا سيفا وديانته منها . وان شهرة الرقص الاندونيسي وانتشاره حقيقة ثابتة يلمسها الكافة حتى في الغرب . ولقد فازت فرقة من الراقصات في « بالي » منذ عدة مواسم ، فوزا باهرا أمام جماهير النظارة في أوروبا وأمريكا ، دون أن تجرى على عروضها أى تحوير أو اقتباس . ورقص في باريس ولندن شتات من الراقصين الفرديين الجاويين ، بل وبعض الفرق الصغيرة التي تشكلت من بين الطلبة وأفراد البعثات الدبلوماسية ، وقوبل أدائها بالتصفيق العجيب . ولست أعرف أية مسابقة دولية في الرقص الشعبي من تلك المسابقات التي كانت تقام من حين إلى آخر في آسيا وأوروبا ، لم تحتل فيه اندونيسيا مركز الشرف والصدارة .

بيد أنه يعترض هذا المجال بعض الصعوبات ، كما هو الحال في سائر مظاهر الحياة في هذا البلد المعقد . فالرقص فيه إما بعيد المنال ، لا يتيسر العثور عليه ، وإما يعرقل تنظيمه المتاعب والمضايقات ، ويحكمه المواسم والمناسبات والظروف . يضاف الى كل ذلك أن الاندونيسيين ينفرون من تقديم المساعدة الى الأجانب . وتحاط الدعوات الى القصور ، التي توجه الى الزوار في بعض الأحيان ، بقدر من الاجراءات الرسمية يزيد عما يقتضيه أى بلد آسيوى آخر . والراقصون الشعبيون اما يطلبون أجرا باهظا لرقصهم ، واما يرفضون الرقص لأنهم ليسوا محترفين فلا يستطيعون قبول أجر نقدي . ويعتبر الأهالي تحريات الأجانب في شئون الرقص تدخلا في شئونهم ، في داخل وطنهم الذي كان مستعمرا في زمن مضى ، ثم احتاز عهود الحرب والثورة . ويشير الاندونيسيون أحيانا الى رقصاتهم باعتبارها « روحهم القومي » ، وربما يحتفظون في هذا الصدد بحرص أشد مما ينبغي . وعلى رغم وجود مكتب ثقافي « جاوانا كيبودايان Jawatan Kebudayaan » في كل مدينة كبيرة كانت أم صغيرة ، يقدم للباحث بعض العون ان كان مزودا بوثائق رسمية ، فإن التثقيب عن الرقص

— باستثناء جزيرة بالي ، وعن غير الرقص من الأمور في اندونيسيا — عمل  
مفعم بالمتاعب والانفعالات وضروب الخيبة والفشل . بيد أنه يجدر بالباحث  
الأجنبي ألا يتخاذل أمام المشاكل والعقبات التي تعترض سبيله ، فسوف  
يتضح له في النهاية ، أن ما فاز به يستحق كل انثناء الذي تكبده .

وأبسط الرقصات التي يمكن حصرها هي الرقصات الحديثة الاجتماعية  
في المدن . وفي حين يبدو هذا الأمر بداية غريبة نستهل عندها تعرفنا  
بالرقص ، إلا أن الطرقات المستخلصة في السفر تجربتنا على ذلك . فالقادم  
الى اندونيسيا لابد له أن ينزل من الطائرة في جاكرتا العاصمة ، وهي  
أوسع مدن اندونيسيا ، وأقلها بهجة ، وفيها تشيع هذه الرقصات ،  
ويصرح بمزاولتها أكثر مما في أى مكان آخر . وتستطيع ، حتى في  
جاكرتا أن تعرف أنه توجد رقصات أخرى في غيرها من البلدان . وحينما  
تكون فرقة راقصة عائدة من جولة قامت بها في بعض البلاد الأجنبية ،  
وتمر في طريقها بمدينة جاكرتا ، فإنها قد تقدم عرضاً — يقتصر على  
الدعوات — في قاعة الموسيقى المحلية (وهي القاعة الوحيدة في تلك المدينة  
التي يبلغ تعداد سكانها ثلاثة ملايين ونصف المليون) . وثمة مدرسة  
تملكها السيدة سوبارجو Mrs. Subarjo ، وهي من حواة الفنون ، وتعلم  
رقصات « جوج جاكرتا » الخاصة بالبلات الجاوي لبعض أهالي جاكرتا ،  
وكذا لبعض كريمات رجال السلك السياسي المقيمين في تلك المدينة .  
ويعلن من وقت لآخر عن إقامة بعض العروض شبه العامة التي يؤديها  
طلبة المدرسة . ويأمر الرئيس سوكارنو من وقت لآخر بإقامة حفلات في  
قصره يدعو إليها بعض كبار الأجانب ، ويعرض عليهم برنامج قصير من  
رقصات يؤديها أنجال الصغار . وقد تستقدم فرقة من راقصات الأقاليم،  
وتتشكل عادة من بنات الموظفين المحليين خصيصاً لحياء الحفلة المسائية ،  
إذا كان المدعو شخصية كبيرة الأهمية . ولا يوجد في جاكرتا إلا القليل  
النادر من الرقص خلاف هذه الرقصات ، والرقصات الحديثة الاجتماعية ،  
وليس فيها شيء من الرقص القومي الخاص بها ، على نقيض معظم المناطق  
في اندونيسيا .

وإذا سرت على طول شوارع جاكرتا المسطحة المستوية ، والتي يشق  
معظمها ، على امتداد خط الوسط قنوات عريضة تملؤها مياه راكدة بنية  
اللون ، فإنك قد تنخدع بمراى الكثير من اللافتات التي كتب عليها « معهد  
رقص Dansin Institut » ولغة « دانس » في اندونيسيا تعنى الرقص  
بالأسلوب الغربي ، وقد أدخل هذه اللفظة بالطبع الهولنديون الذين  
شيّدوا لأنفسهم عددا من قاعات الرقص . وكان من مألوف « الأوروبيين  
الآسيويين » على حد تعبير الهولنديين ، والاندونيسيين المتفرنجين أن  
يترددوا على هذه القاعات ليمارسوا الرقصات التي اختصت بها . وكان

المجئء الى جاكارتا ، أو الحصول على وظيفة حكومية فى دواوين العاصمة البيروقراطية ، أو السفر الى الخارج ، تعتبر كلها بصورة ما خطوات ترتقى بصاحبها على سلم التفرنج . ويعتبر هذا الضرب من الرقص الذى يطوق فيه الانسان بذراعيه فردا من أفراد الجنس الآخر ، ويدلف معه فى أمكنة عامة ، دلالة كبيرة على تقبل عادات المستعمر ، والانصراف عن العادات القومية .

ومع الحصول على الاستقلال ، اثبتق عاملان جديدان : أحدهما حفيظة متأججة ضد الهولانديين ، ولست أعرف دولة استعمارية سابقة كرهها رعايا مستعمراتها بقدر ما كره أهل اندونيسيا هولاندا ، وثانيهما مبادئ أخلاقية تتكلف الحشمة والحياء ، وهى مزيج من تشدد الاسلام بطبيعته مع المرأة ، والاستقامة الخلقية الفردية التى تبرز فى أعقاب الثورات . وكان الرقص الغربى هدفا مباشرا لهذا الاتجاه الأخلاقى . ورغم أن الأقلية من الاندونيسيين هم الذين مارسوا هذا اللون من الرقص ، الا أن الحكومة هاجمته . وكان الرقص الغربى يتضمن فى نظر رجال الحكومة مشاعر جنسية صارخة . وقد أصبحت قاعات الرقص اليوم خاوية ، ولم يعد فى « معاهد الرقص » السالف الاشارة اليها الا القليل من التلاميذ الذين يتعلمون أسلوب « رامبونج » فى الرقص المستورد من تايلاند عن طريق سنغافورة . وقد يفضل مستخدم من خدمة الحكومة بسبب رقصه فى مكان عام ، بمثل السرعة التى يفصل بها لو أنه ارتكب فى عمله خطأ مصلحيا فاحشا . وتسلط مثل هذه العقيدة الأخلاقية اليوم على تفكير الهيئات الرسمية فى اندونيسيا ، فهناك رقابة شديدة فعالة فى هذا المجال .

ومنذ مدة ليست بالطويلة ، اتخذت الحكومة ، من أجل مكافحة التأثير الوبيل المفسد الذى تفرض أنه ينتج من الرقص الغربى ، بضع خطوات فى سبيل تقديم بديل عن هذا الرقص بين الطلبة ، يسمى مودا مودى Muda-Mudi (شبان وشابات) . وأقيم أول عرض لرقصة مودا مودى فى الجامعة ، وأيد الرئيس سوكارنو هذه المناسبة بتشريفه الحفل بحضوره . وبدأ الحفل بداية طيبة . وتحدث أحدهم عن « أزمة الأخلاق » التى شغلت أذهان رجال السياسة فترة ما . وبعد هذا بدأ بعض الشبان يرقصون المودا مودى ، مثنى مثنى على أنغام صادرة من تسجيلات فونوغرافية ، كنموذج لما يجب أن يكون عليه الرقص الاجتماعى العصرى فى اندونيسيا المستقلة الجديدة . وفى هذه الرقصة يحافظ الفتى والفتاة على مسافة عريضة تفصلهما عن بعضهما ، ويتحركان بتؤدة بما يوحي إحياء مبهما بخطوة ثنائية two-step ويدوران بحذر حول المضمار ، وهما يؤديان ، بأيد ثابتة ، إيماءات مبسطة مقتبسة من رقص البلاط فى قصر « سولو » ، وهى إحدى العواصم الثقافية القديمة فى جاوا . وقد دهش الطلبة لهذا العرض

الفاتر ، ولم يرهبهم حضور الرئيس ، فظهروا انفعالهم بالصياح ودق  
الأرض بأقدامهم ، ولم يلبث الحفل أن انفض . ولم تزل رقصة مودا مودي  
تزاوّل في بعض البيوت القليلة كحركة شبه وطنية ، وبأسلوب « سولو »  
الهاديء الذي نبعت منه الرقصة ، إلا أن هذه التجربة قد باتت بالفشل .

ويبدو الفرع من رقص القاعة الغربي في اندونيسيا أمرا لا يمر له  
في نظر الأجنبي ، خصوصا وأن الشعب يمتلك رقصات اجتماعية حديثة  
خاصة به تؤدي نفس الغرض بصورة ملائمة للغاية . وفي جاكرتا ثلاث  
من هذه الرقصات ، دوجر Doger ، ورونجنج Ronggeng ،  
وجوجيت Joget ، سميت بهذا الترتيب التصاعدي تبعا لمقدار  
ما تلقاه من الاحترام في الطبقات الدنيا والوسطى من المجتمع الجاكرتي  
إما الأوساط العليا ، فإنها تتجنب هذه الرقصات الثلاث .

ورقصة « دوجر » أحقر هذه الرقصات ، حسب المستويات المتفق  
عليها ، ولو أنها لا تتضمن أى شيء كريه ، ومصادرها سليمة بالتأكيد ،  
وتتفرع من رقصة شعبية أصلية شائعة في القرى المجاورة تصور فناء  
تبثت عن حبيب قلبها حتى تجده فترقص معه ، في حين يرقبها الكبار  
ويشهدون ببراعتها ، أو عدم براعتها . وحركات الرقصة بسيطة للغاية  
وبدائية حتى أنها ليست في حاجة إلى الوصف ، وتسير بوجه عام في نفس  
خطوط رقصة رامبونج الثانية ، ولو أنها أقل منها تهذيبا وتنظيما . وقد  
استخدمت رقصة دوجر أخيرا ، استخداما ، ولو أنه مرضى ، في  
أحد الأفلام الحديثة ، وعنوانه « بعد حظر التجول » من تأليف « أسرول  
صاني » Asrul Sani ، وهو من أقدر رجال الفكر في اندونيسيا ، وإخراج  
« أسمر اسماعيل » الذي كان فيما مضى كاتب مسرحيا ، وأصبح اليوم  
مخرج سينمائي . ويعالج الفيلم أصلا مشكلة الاستقرار في مجتمع ما بعد  
الثورة ، واندهمال الجراح القديمة التي حدثت خلال الحرب ، على أنه يجري  
في الفيلم منظر طويل يعرض خلالها راقصا بالأسلوب الغربي في منزل من  
هنازل جاكرتا الفخمة ، ويقابل بينه وبين رقصة « دوجر » تجري حول  
نار موقدة في فناء إحدى الدور الفقيرة على مسافة ليست ببعيدة عن المنزل  
الأول .

أما « رونجنج » ، التي تعلق قليلا في درجات الأدب والحشمة ، على  
رقصة دوجر ، فإنها ، حسب ما يدل عليه اشتقاق لفظها ، الصورة  
الاندونيسية لرقصة رامبونج . والفارق بينها وبين دوجر إنما هو فارق  
اقتصادي ، إذ يمارسها أفراد طبقة من الشعب أيسر حالا وأوفر مالا .  
وفي حين لا تتطلب رقصة دوجر أية ترتيبات خاصة بالمصاحبة الموسيقية  
إذ يكفيها جمع من الأصدقاء الحاضرين ينفون ويصفقون بأيديهم ) أو ذى

خاص ( فيستطيع الانسان أن يحضرها بثيابه العادية ) ، أو كفاءة خاصة ( فأى انسان يمكنه أن يشترك في أدائها ) ، فان رقصة رونجج تقتضى وجود عدد من النظارة ، وتستلزم من المشتركين في أدائها أن يرتدوا أحسن ما عندهم من الملابس النظيفة اللاتقة ، وأن يكونوا قد تلقوا درسا أو درسين في الرقصة في « معهد الرقص » .

وأما « جوجيت » ، فانها تختلف عن سابقتها اختلافا تاما ، ولها أهمية كبيرة في فن الرقص . ولقطة « جوجيت » مشتقة من اللفظة الجاوية التي تعنى الرقص ، على أنها في صورتها الحالية تدين بقدر كبير لرقصة رامبونج الثانية ، وبقدر أقل لرقصة الرومبا بالصورة التي ترقص بها في الفيليبين . و « جوجيت » تعنى « رامبونج » بين سكان سنغافورة الملاويين . وهناك بوجه عام سمّة دولية وتبادلية بين بلاد العالم في شئون الرقص . ولم يكن من المحتمل ابتكار رقصة رامبونج في بانجوك ان لم يكن للأوروبيين نفوذ في هذه المدينة ، ونجاح هذه الرقصة مشكوك فيه في المناطق التي لم ينفذ فيها القرب بدرجة ما . على أنها لما كانت في خطوطها الرئيسية رقصة وطنية ، فان الحكومة تتركها وشأنها .

وفى حين أن « جوجيت » أهم نمط للرقص في المدينة وأكثر الرقصات شعبية ، فانها تنتهى بصفة ذاتية وخاصة للفرد العادى : المعلم بالمدرسة ، وسائق العربّة الصغيرة التي يجرها بنفسه ، والمستخدم البسيط ، للرجة أن الأجنبي كثيرا ما يمتنع عليه ولوج ذلك اللون من الحياة في جاكارتا بأية حجة اجتماعية ، بسبب جنسيته الأجنبية .

ولقد وقعت على رقصة جوجيت بمدينة جاكارتا لأول مرة بطريقة غير متوقعة ، وبمحض الصدفة . ذلك أن أحد أصدقائي ، وكان يجري دراسات شاملة عن اندونيسيا ، قلعتنى ذات مرة لصديق له ، أصبح بدوره صديقا لى . وكان الحى الذى يسكنه صديقى الجديد هذا مع زوجته وطفله ، وأحد أقاربه الذى اعتاد قضاء عدة شهور من كل عام فى داره ، مثل غيره من أحياء جاكارتا الفقيرة القذرة المزدهمة بالسكان ، بمبانيها الحجرية الواهية ، التى يتكون كل منها من حجرة ونصف حجرة جدرانها من الخشب والحصائر المصنوعة من سعف النخل ، وتتجمع المئات من هذه المباني فى حلة واحدة يتكدس فيها أكثر من ثلاثة آلاف نسمة فتتشكل مجموعة سكنية واحدة وعلى الرغم من بساطة حياتهم ، إنانى حظيت عند هذه الأسرة بقدر كبير من ضروب الحفاوة وكرم الضيافة خلال فترة اقامتى فى جاكارتا ، وحطمت الساعات الطويلة فى دارهم أرتشف شراب البرتقال بالصودا الذى لابد للزائر من شربه ، وأتحدث معهم ، وألقى عليهم الأسئلة ، أو أقنع فى الكثير من الأحيان بملاحظة ما يجرى فى الحلة .



وقبل أن أرحل عن اندونيسيا بوقت ليس بالطويل ، حدثتني نفسى أن أرد لهؤلاء الناس ، بوسيلة ما ، بعض ما أبدؤ لى من لطف وشعور طيب ، وترامى لى أننى اذا ما تكفلت بنفقات حفل راقص يقام خارج منزل صديقى ( على أن أترك له حرية الاختيار فى اعداد الحفل ) فانه سوف يبتهج لذلك ، وسوف يستطيع جيرانه أن يأخذوا قسطا من المتعة ، ولاريب أن مكانته فى الحلة سوف ترتفع ، طالما أن الملاهى تتكلف فى جاكرتا مصاريف باهظة . وقوبلت فكرتى هذه بارتياح ، وأكد لى صديقى قائلا « سوف نحضر أحسن راقص فى جاكرتا » وأردفت زوجته « سوف ننظم رقصة جوجيت » . وانقضت بضعة أيام ، قال لى صديقى بعدها ان الحفلة المسائية كلها سوف تتكلف ما يعادل عشرة دولارات - وأوضح قائلا : « وانها لهبة سخية للراقص ، فهل توافق على ذلك ؟ » وبدا على وجهه الشك فى موافقتى ، فان المبلغ الذى ذكره يمثل دخله فى شهر كامل . وانشرح صدره عندما أبديت له استعدادى لأن أدفع فى الحفل مبلغا أكبر مما ذكر . وبعد بضعة أيام زارنى صديقى وقال دون مقدمات : « سوف نجعل مناسبة الحفل ختان ابنتى » ، وراح يشرح أنه يجب أولا لاقامة حفل راقص كبير تتكلف اقامته عشرة دولارات ، تقديم سبب معقول يبرره ، وثانيا أن ابنته تبلغ السادسة من عمرها ، وهى سن مناسبة للختان ، حسب العرف السائد فى الاقليم ، وأن هذا الأمر سوف ييسر المسألة من وجهة نظر السلطة الادارية . وفضلا عن ذلك فان الناس لن يلقوا أسئلة محرجة عن السبب الذى من أجله يقيم أجنبي حفلا راقصا . وبعد يوم أو يومين تلقيت بطاقة مطبوعة كتب عليها أنه فى يوم كذا بتاريخ كذا سيرقص « مس بتى » Miss Betty من جاكرتا مع فرقة موسيقية خاصة فى الحلة أمام منزل صديقى احتفاء بالمناسبة السعيدة ، مناسبة ختان ابنته . وبعد هذا قابلت صديقى صدفة فى اليوم ذاته ، فأنبأنى أنه قد حصل لتوه على تصريح من رئيس الحلة ومن شرطة الحى ، وأخطر بالمثل أجدى ادارات القانون والنظام ، وهو ماض للحصول على ختم أو طابع ادارة المطافىء بالموافقة على اقامة الحفل ، وهو آخر اجراء من الاجراءات الرسمية العقيمة .

وحلت ليلة الحفل ، ووصلت فرقة موسيقية معها آلات الجيتار والرق والاكورديون ( ويسميه الاندونيسيون : هارمونيسوم ) ، والكمان ، والكوتراباص ، والقرع المجلجل ، والطبول الجاوية ، والعصى الخشبية . وأقيم مكبر صوت خارج المنزل ، وعلقت مصابيح الغاز فوق الرؤوس ، من هيكل خشبى مؤقت أقيم خصيصا لهذه المناسبة للوقاية من المطر اذا هطل ، ووضعت كراسى خارج الدار لجلوسنا . وتجمع أناس كثيرون من سكان الحلة حول المكان يتفرجون على اعداد الترتيبات . وبدأت الفرقة الموسيقية تعزف مقطوعات من نمط « الجاز » الغربى الذى يذكرنى بمدينة

برلين في عشرينات هذا القرن . وشاعت أصواتها عاطفية وغرامية، وليس فيها دق ولا قرع ، وفيها شيء من الفجاجة غير المكروهة ، سببها أن الفرقة لم تتمرن على العزف تمرينا كافيا . وغنى رجل ، وهو يقرأ الكلمات من كتيب مطبوع يحتوى على أغان شعبية . ثم غنت امرأة ، ولكنها كانت خجولا ، فانتحلت جانبا من المكان ، وغضت بصرها لا تجرؤ على النظر الى الحاضرين . وعزفت الفرقة الموسيقية « أغاني من سنغافورة » ، ( لاجو ملايو Lagu melayu ) ، ثم انتقلت الى « الحسان من بلاد العرب » ( جامبو gambus ) ، وكان المذيع يعلن عن كل قطعة تعزف ، بصوت مدو . عند هذا كان جمهور كبير قد احتشد في المكان ، وأحالت الحرارة الصاعدة من الأجسام المتضاغطة هواء الليل الثقيل الى جو خانق لا يطاق .

وظهر «مس بيتى» فى ساعة متأخرة ، ظهورا تمثيليا و «مس بيتى» كلمة اندونيسية ، نقلتها كما هي دون ترجمة ) . واتضح أنه شاب طويل الشعر ، قد تزين وتزيا فى هيئة امرأة . ويبدو أنه يكسب عيشه بالرقص على هذا المنوال ، ويتمتع بشهرة كبيرة فى رقصة « جوجيت » وبأدائه الخلاب فى أحياء جاكارتا ، حتى ان الرجال ، العاديين منهم والأفظاظ ، يتباهون بالرقص معه . وإذا كانت القدرة على رقص « جوجيت » تكسب صاحبها بوجه عام امتيازاً على طبقة الناس الذين يمارسون رقصتي « دوجر » و « رونجنج » ، فإن رقص أى اندونيسى مع « مس بيتى » يعادل مثلاً رقصة « كوتيون » cotillion الأوروبية الريفية فى حلقات رقص المبتدئين .

وعندما بدأ « مس بيتى » يرفرف بقدميه ويديه ، وقد جعل عينيه ثابتتين على الأرض فى نظرة حية ، تقدم أحد رجال الحلة ، داخل حلقة الرقص ، والتقط وشاحا ملقى على أحد الكراسى بالقرب من الفرقة الموسيقية ، وشده حول خصره ، رمزا لطبيعة الرقص الاحتفائية ، وشرع يحاكي خطوات مس بيتى الناشطة التى لا تقتر . وراح الاثنان يدلفان أماما وخلفا ، وكل منهما يلوح بيديه فى الهواء بحركات « أرابيسك » وشيقة . ولم يلمس أحد من الراقصين الآخر ، أو ينظر اليه ، أو يتسم . وبعد خمس أو ست دقائق ، انتهت هذه الرقصة .

وتتابع فى الحلقة الرجال يرقصون ، الواحد بعد الآخر — فمنهم « فتوة » الحى ، الفظ الغليظ الذى يضرب من يعصيه ، وابن صاحب حانوت الرهونات ، وشاب يدرس ليكون عالما وفقهيا فى الاسلام ، وغيرهم ممن لم تقع عينى عليهم من قبل . واستحثنى بعضهم أن أرقص ولكنى امتنعت . وجلس صديقى خلفا ، وقد انتفخ صدره ، وراح يرقب جيرانه

وهم يستمتعون بحفله • وتعقدت الرقصات أكثر من ذى قبل : فثمة خطوة ، بعدها تنضم القدمان ، وخطوة أخرى ، وتنضم القدمان ثانية ، ويلتصق الرقص حول الساحة الصغيرة أمام الفرقة الموسيقية • ويستقر المرفقان أحيانا الى جانب الأرداف ، وتسلو الذراعان فترسمان دوائر مركزية • ومن وقت لآخر ترتفع الخطوات حتى تقسو وثبات • وفى بعض اللحظات يحرك « مس بيتى » ركبتيه الى الخارج وإلى الداخل فيما يشبه حركة الأكورديون • ويلقى بعض الراقصين بأوشحتهم على أكتافهم فتبقى سائبة فى مكانها ، ويضغطها غيرهم فى أيديهم حتى تصير كالكرات يجفون بها العرق الناضح من كفوفهم ، من شدة توتر أعصابهم • ويبدى المشاهدون ملاحظاتهم وتعليقاتهم كلما أدى مس بيتى رفسة صعبة لاستطيع مراقصه أن يؤدى مثلها • وكلما سقط وشاح من كتف راقص أو كلما دنا منه راقص متحمس دنوا كبيرا ، تراجع مس بيتى فى وثبة خاطفة غاضبة دون أن يخالف وحدة الإيقاع •

واتصل الرقص فى ثبات والملاح حتى منتصف الليل - عند بدء حظر التجول فى مدينة جاكارتا • ولم يبتسم أحد كثيرا فى تلك الليلة ، على أنه كان من الجلى ، بصورة ما ، أن الجميع كانوا فى أوج السعادة • ومالت زوجة صديقى ، عندما شرع أفراد الفرقة الموسيقية ومس بيتى يربطون حوائجهم استعدادا للانصراف وقالت : « لو كنت رجلا ، لوددت أن أرقص مع مس بيتى ، فانه وسيم الطلعة بدرجة كبيرة » • وخامرني الشك لحظة فى أنها ربما كانت تمزح • ولكنها كانت جادة •

\*\*\*

وجدير بمن ينشد التعق فى شئون الرقص أن يبرح جاكارتا فى أقرب فرصة ممكنة • وليس على الإنسان ، لكى يتلوق الرقص الاندونيسى الاصيل ، لأول مرة ، إلا أن يقصد « بوجور » أو « باندونج » ، أو بالأفضل « سوكابومى » ، وهى المدن الثلاث الرئيسية للأقليم المعروف باسم سوندا • وكانت سوندا ، لقرون طويلة ماضية قبل وصول الهولانديين ، مملكة مستقلة ، لم تكن هامتها أمام أية قوة أجنبية بما فى ذلك الملكيات الجاوية القوية فى جو جاكارتا وسولو • ولم يزل لون خاص من الكبرياء المتخلف من ذلك العهد القديم يسطع فى صدور أهالى سوندا الذين يعتبرون ثقافتهم أفضل ثقافة فى اندونيسيا •

وتشتهر سوندا بصفة خاصة بأمرين : جمال نسائهن الذى يتبدى لكل زائر ، والطابع الحزين الذى تتميز به موسيقاهن ، ويجلب أسماح الزائر لأول وهلة • ويستطيع الإنسان ، فى مقابل دولارات قليلة أن يستمتع الى حفل موسيقى خاص على شرفة غرفته فى الفندق • وعلى الرغم من أن الفرق الموسيقية السوندية ( gamelans ) قد تضارع من حيث

حجمها فرق جو ججاكارتا وسولو ، فإن أكثر ما يميز الموسيقى السوندية أنها تتكون من ثلاثة أنواع من العازفين : عازف يلعب على آلة كيشابى Kechapi وهي من أسلاف آلة السنطير sither ، (١) ولكن أوتارها تجذب بأصابع اليد ، وعازف آلة « سولينج » suling ، وهي « فلوت » صوته خفيض ورقيق ، يتردد كالموجات الأثيرية الى جانب الأنغام المرتعشة التي تصدر من آلة « كيشابى » ، ثم مغن يترنم بأغاني الحب بصوت رفيع ولكنه مرتفع وجلى .

وليس الرقص من الأمجاد التي تفخر بها سوندا ، ومع ذلك فانه يستحق الاهتمام والتنويه . فمعظم الرقصات تظهر النسوة فى شخصيات خاضعة ذليلة ، والرجال فى أمزجة ملؤها التحدى والمناوأة . أما الرقصات القائمة على قصص ، فانها مأخوذة من الأساطير الهندوسية أو من سلسلة « بانجى » Panji — وهي ملحمة مسجلة فى عدة نصوص خلال العهود الطويلة من مجموعة الحكام الجاويين الهندوس الأقوياء ، والتي تمتد من القرن السابع الى الرابع عشر . وأما الرقصات المجردة من القصص ، والتي عاشت الى اليوم مستقلة عن غيرها . فانها فقرات مقتبسة من تلك المسرحيات الراقصة الطويلة ، تصور أميرات البلاط ، فى زينتھن ونزهتھن وأحاديثھن عن الحب ، أو حين يرقين أزواجهن وعشاقھن الذين يمشون الى ساحة القتال . وحركات هذه الرقصات مصوغة طبقا لأسلوب الرقص العظيم فى قصور الملوك فى جاوا الوسطى ، والذي سوف نشرحه شرحا مستفيضا فى فقرة تالية .

وأبرز الرقصات السوندية المتميزة رقصة « تارى توبنج » Tari Topeng — أى رقصة الأقنعة ، وهي الفقرة الرئيسية فى اليربوتوار السوندى فى الوقت الحاضر ، ومقتبسة من سلسلة « بانجى » ، وتحكى قصة زوجة مخلص ، تفكر فى هيئة أمير جوال كساتريا كيلانا Ksatrya Kelana . وتجوب البلاد بحكا عن زوجها ، فتتوغل فى بلد عدائى ، حيث تفكر أكثر من ذى قبل ، بقتاع مهنون بأصبغة وحشية ، وله شوارب ، مقتبس من مسرحيات الأقنعة « توبينج » Topeng ( وكانت نغما شعبيا من المسرح فى جاوا ) ، وتصطلم بأحد ملوك الجان فتنازله . ويؤدى الرقصة ثلاثة أشخاص ، فهي رقصة طويلة ومجهدة ، والأنماط فيها متضادة بدرجة كبيرة : فمنهم إمرأتان ( تؤدى احدهما دور الزوجة الزفية التي تبحث عن زوجها ، وتمثل الثانية المعركة التي تجرى بالأقنعة ) ، والثالث رجل ( يؤدى دور الجنى ) . وسرعان ما تقيم الفرقة الموسيقى الكاملة المختصة بهذه الرقصة ايقاعا لسير عصبى سريع ، فيقرع الطبال ثلاث

(١) آلة وترية على هيئة شبه للخرف ، وتنبه القانون .

طبول كبيرة متراكبة ، فى تتابع سريع ، مستخدما عصا مسميكة ، ويصرخ من حين لآخر فى أثناء المعركة ، قائلا « راه ، راه ، راه » لاستفزاز الراقصين اللذين يخطران فى غطرمة وخيلاء عبر المسرح ، وتصفق أيديهما بحماسة شديدة ، وتلطم الهواء ، وتشير الى الأرض ، ويدور الاثنان ويهزان راسيهما فى دورات عنيفة ، ويسطان أرجلهما برفسات على شكل زوايا يتهدد بها احدهما الآخر . ويدور شعر المرأة الطويل حول جسمها ، ويصرخ الجنى مزجرا هادرا ، وتزداد حدة التوتر عندما يشعلان فى الضرب الى ان تتوقف الرقصة فجأة وتنتهى .

وكما تقدم سوندا تراثا اقليميا خاصا من الرقصات ، فان غيرهنا من اقاليم جاوا ، وكذا كل جزر أندونيسيا ، تمتلك برامج رقص تماثل فى ثرائها وفرديتها . وسوف اصف من هذه الرقصات ، بحكم الضرورة القليل الذى يتفوق بجماله وصدق تمثيله للرقصات الأخرى .



تدعى سومطرة أن عندها رقصة مختلفة لكل منطقة من مشات المناطق التى تتبعها ، وعددا من الرقصات يساوى عدد ما فيها من النسوة غير المتزوجات . فكل فتاة لابد أن تعلم الرقص ، ويتضمن حفل زفافها رقصة تؤديها لآخر مرة . والرقص السومطرى كثير الشيع لدرجة أن عددا من بيوت الأعمال يستخدم صورا من الرقصات التى تزاو ل فى مختلف أنحاء الجزيرة لتمييز شهور السنة على النتائج التى تطبعها وتهدىها الى بعض الناس .

وان ميولى .لنتجه الى رقصة « جندنج سري فيجايا » « Gending Sri Vijaya » ، واعتبرها أجمل الرقصات السومطرية . وتؤدي هذه الرقصة إني « باليمبانج » العاصمة القديمة للإمبراطورية الهندوسية « سري فيجايا » فى القرن السابع . وباليمبانج اليوم مرفأ كبير واسع به معامل تكرير ومكاتب أعمال ، مشيد على دلتا أنهار وروافد . وهذه الرقصة هى آخر آيات عظيمة وبهاء « سري فيجايا » القديمة ، فقد خدمت الفيضانات الباني والمنايا التى كانت شاهدا على قوة هذه المملكة القديمة .

و « جندنج سري فيجايا » رقص ترحيب ، يهتفى بصورة تقليدية بأى زائر كبير يصل الى المدينة ، حتى فى الزمن الحاضر ، فيجتمع سبع فتيات تزين رؤوسهن قلاص بدعة الأصنع بها شجلايا وحراب ذهبية ، ويشتمل بثياب حريرية مشجرة-سميكة متعددة الألوان ، ومعهن موسيقيان ، ويشكلان مربعا مفتوحا عند أحد أطرافه حيث

يجلس الضيف . وتثبت الراقصات على أناملهن أطرافاً ذهبية طويلة ومقوسة ، تتدلى منها حلى صغيرة على شكل المعين وشكل القلب . ويمثل الفتيات شخصيات أميرات فى قصر « سرى فيجايان » ويتحركن بثوذة وتواضع صوب الضيف . ويلحظن طيوراً تحوم فى الجو ، ثم تستقر عيونهن على ازهار تنفتح ، ويركبن أخيراً أمام الضيف ، ويؤدين له التحية بضم راحتي اليدين ، وثنى الأصابع والأطراف الطويلة الى الخارج على شكل حرف V المفتوح .

وتشرع احدهن فى الغناء ، فتترنم بأغنية غريبة النمط ، على خلاف الرقص . وقد ألف هذه الأغنية فى عام ١٩٤٦ . وطنى مشهور استشهد فيما بعد من أجل قضية الاستقلال ، وكان يرى فى الحرية عودة الى عظمة عهد « سرى فيجايان » . وفى حين أن لحن الأغنية والموسيقى التى تصاحبها ( على البيانو أو الاكوردبون ) حديثان ، فإن كلمات الأغنية قديمة . وتصور الراقصات كلمات الأغنية بحركات الأيدي بأسلوب بعيد الى الذاكرة بشكل غامض الإيماءات المبسطة المألوفة الشائعة فى جزيرة هاواى . وتقول كلمات النشتر الأول فى الأغنية : « سسمعنا بمجيتك من مكان بعيد .. وها نحن فى انتظار ما نطلب .. وسوف نلبى كل رغباتك .. صغيرة كانت أم كبيرة .. » . وتكتسب الكلمات حياة حين تصور الحركات والإيماءات معانيها . وترقم السكتات فى الموسيقى بطريقة الأيدي ، وتلمع أطراف الأصابع المقوسة الذهبية من ناحية الى أخرى معبرة عن التثبوت والتواضع ونفاد الصبر ، وتجلجل الدلايات بصوت خافت . ثم تنهض الراقصات وينسجبن بمظهر خضوع رشيق دون أن يرفعن أعينهن الى وجه الزائر .

ولتلق الفتيات « صينية » عليها طرب معلوءة بجوز التانبول (١) ولوازمه ، ومبصقتين فضيتين ، ويخطرن أمام الزائر فى تشكيلة مثلثة ، ويؤدين مزيداً من حركات الترحيب ، ويقتربن من الزائر على ركبين ، ويضعن هذه العطايا الاحتفائية أمام قدميه . وعلى الزائر عند هذا أن يطوى الورق الأخضر اللين حول جوزة التانبول ويمضغها ، ولا يبصق ، فالبصق شيمة سفلة الناس . وتشكل الراقصات مربعين صغيرين وبواجهن بعضهن البعض فى مجموعتين صغيرتين من أربع وثلاث إقتيات ويكررن إيماءة « انتظار الرغبات » ، وعند هذا ينتهى الترحيب الشكل الكامل بالزائر فى باليمباتج .

(١) نبات من العائلة الفللية ، يضع الناس ورقة ، وهو الملقب الهندي -

والعنصر الجوهري في هذه الرقصة ، كما في جميع الرقصات التي تؤديها الفتيات في أي ناحية من جزيرة سومطرة هو « جايا » gaya اي الرشاقة . والرشاقة في مفهوم الاندنيسي لها مع ذلك معنى خاص : فهي الزفة والليونة في حركة الجسم بالإضافة الى الرونة التي تميز نوع خاص بالنمو بل وبالرخاوة . وهذه الصفات أهم شأنًا عند متذوقي الرقص من الإيقاع والتكنيك اللذين كثيرا ما يكون لهما الأفضلية الجمالية في جهات أخرى من العالم . وبالجزيرة طبعا رقصات أخرى تختص بالبراعة في الأداء ، وهي رقصات شائعة بدرجة كبيرة في جميع أنحاءها ، على أن متعة الاندنيسي تفتقر اذا خلت الرقصة من عنصر « جايا » .

وثمة رقصتان من رقصات البراعة تعتمدان على الرشاقة « جايا » رغم ما فيهما من حيل وحركات بلرعة : رقصة « الشمع » او « الطبق » ( تاري ليلين tari lilin ، او بيرينج piring ) ، ورقصة المندبل . اما رقصة الشمعة فانها اليوم رقصة شبه وطنية ( او بالأحرى جزيرية ) ، ورغم أنها تنتمي أصلا الى جنوب سومطرة ، إقائنا ترقص في أي مكان يجتمع فيه بعض السومطريين . وفي هذه الرقصة يدخل الفتيات وعلى رؤوسهن قلائس غريبة على هيئة شبه المعين من قماش محبب به شراريف ، وهن يحملن أطباقا ألصقت عليها شموع موقدة ، وفي أصابع أيديهن « كستبانات » حديدية ينقرنها على الطبق مع إيقاع الموسيقى . والأوركسترا غريبة الطراز ، وتعكس بجلاء تأثير سنغافورة الدولية ، وهي أقرب الى سومطرة وأهم بالنسبة اليها مما هي بالنسبة الى جاوا حيث العاصمة السياسية لجميع الجزر الاندونيسية . وتشبه الموسيقى ، موسيقى أفلام الملايو الذي يسيطر فيه اللحن ( الميلودي ) بشكل ظاهر على التوافقيات ( الهارمونيات ) البسيطة والجميلة مع بساطتها ، التي تتبع اللحن . وتصنع الراقصات عدة تشكيلات متنوعة جامدة وآلية الى حد ما ، إيقفن في صف مستقيم ، ثم يفرقن مثنى ورباع ، ويركبن ، ثم ينهضن ، ويتقاطعن بين الصفوف . وبعد هذا يبدآن الرقص الحقيقي ، فيلويان أذرعهن ، ويطوحن أيديهن الى أعلى وإلى أسفل وإلى الخلف ، ولم يزل في أيديهن الشموع الموقدة . وتختفي السنة الذهب ، ثم تظهر ، ويسطع ضوءها الوهاج حينما تتوقف الحركة . وتتلخص فكرة الرقصة في التظاهر بإطفاء اللعب بفعل الهسواء ، وانما لا تؤدي الحركة بسرعة كبيرة كافية لإطفائها إقلا ، أو في خداع النظر فيتراعى للمشاهد أن الراقصة تمسك الطبق وهو مقلوب ، أو المغامرة بحمل الطبق متوازنا على المرفق والكتف والرأس في أثناء الرقص . وثمة تفسير روحي للرقصة يقرنها الطلبة أحيانا به : ذلك أن النار فوق الرأس ترمز الى

فائدتها للجنس البشرى كله ، فاذا دنت من المصممين فانها ترمز الى استخدامهما فى الطهى ، واذا خطا الانسان فوقها ، كان ذلك رمزا الى تفننه ( اى الانسان ) فى اقامة توازن بينه وبين الوسائل المتاحة له فى حياته . وعندما تنتهى الرقصة ، تطفئ الأراقصات الشموع ، ويغادرن ساحة الرقص فى سكون .

اما رقصة المنديل فانها أكثر تعقيدا بقليل من الرقصة السابقة ، ويتطلب اداؤها عدة أزواج من الفتية والفتيات ، يمسك كل منهم أحد اطراف قماش أبيض مربع عريض ، ويؤدون رقصة شبيهة برقصة عيد الربيع ( التى يدور فيها الراقصون حول عمود ) فيبدون تحت القماش وفوقه وحوله ، ويربطونه بمجموعة من العقد . وفى آخر لحظة ، يحلون العقد ، ويخلصون أنفسهم من القماش بكل سهولة . ويضيفون الى ذلك ، فى بعض الأحيان ، لعبة « اسقاط المنديل » ، فيلتقطون المناديل بأسنانهم دون أن تلمس ركبهم الأرض .

وفى شمال سومطرة التى تتوسطها مدينة « ميدان » يوجد عدد من الرقصات يزاولها « الباتاك » وهم عنصر خاص اعتنق أغليبتهم الدين المسيحى . وتبعدهم تقاليدهم عن سائر سكان سومطرة . وأنا لنجد بصفة خاصة فى منطقة « سيمولنجان » التى تقع فى قلب اقليم الباتاك عددا من الطقوس الغريبة ، لعل أكثرها جاذبية رقصة أقنعة مشثومة النظر تؤدى فى الجنائز عندما تفصل جثة المتوفى . ومن أشهر الرقصات رقصة الزواج « سيتالاسارى » . sitalasari ، وفيها تمسك العروس ووصيفاتها أزهارا فى إحدى اليدين ، ويلطعن أردافهن باليد الأخرى ، وينزلن على الأرض بزحقة الكعوب وأصابع الأقدام بالتبادل ، ويرفرقن بأيديهن ألى الهواء ، عارضات راحة اليد على الجمهور ، وكأنهن يلعن لصة « دق الكفوف » بيد واحدة مع زميل وهى ، ويندبن خلال الرقص فى تواضع ما يشعرن به من سعادة دون أن يخرجن عن حدود الحشمة واللياقة .

وتبرز فى هذه الرقصة ، كما فى سائر رقصات الباتاك ، ايماءة متميزة من غيرها من الايماءات ، تؤدى بضم الإبهام والسبابة على شكل دائرة ( فى حين تبقى سائر الأصابع مشدودة باستقامة ) ، وتفتح الدائرة بحركة سريعة مع الدقة الرئيسية للجملة الموسيقية . وتسود هذه الايماءة رقصة « أرتيجاني سيبولين » Artigani Sepolin ( اى رقصة البندر ) التى يؤدونها أزواج من الفتية والفتيات . فالفتيان يبتدون تحت الأرداف ، فى حين تعرض الفتيات الدوائر المصنوعة بالإبهام والسبابة



أبام صدورهن . ويرفع الراقصون والراقصات ، من وقت لآخر ، إحدى اليدين بجانب الجبهة ، وراحة اليد متجهة الى الخارج ، كحيه نجلى القرنسى ، واليد الأخرى عند الخصر ، وراحتها الى أسفل ، ويدور الجميع معا دورات سريعة ومنظمة .

وأحسن رقصة شهدتها من بين جميع رقصات الباتاك ، رقصة « تادينج ماهام نانادينج » Tading ma ham na tading ، ومعناها الحرفى « سأترككم الآن » ، وهى رقصة وداع تؤدىها كل بنات القرية كلما رحل انسان من قريته . والموسيقى علبة بنوع خاص . والبساتاك مشهورون بنغمة اصواتهم ، وتموجات ترنيماتهم الكورالية . وقصد احوالت طبيعة الاصوات الغنائية عند الباتاكين ، بالإضافة الى التأثير المنبثق من سنفافورة ، موسيقاهم الى شئ شبيه بامواجنا الصوتية المرخمة اللطيفة ، ولعلها أكثر رقة من غيرها بالنسبة الى معظم الاذواق الموسيقية الاسيوية . أما المصاحبة الموسيقية فتتكون من عدة دفوف ( جونج ) تطرق بركة ، و « جونجات » اصغر منها تخشخش من غير نغم معين ، وطبول ، ويمسكها كلها العازفون بأيديهم ، ويلعبون عليهما وهم واقفون بالقرب من الراقصات . وتعتبر الكلمات التقليدية للرقصة تعبيراً حزيناً عن مشاعر أهل القرية ، فتقول : « اذا كنت الآن تفادنا ، فانا نرجوك أن تعود الينا . . . وقد تبعد كثيراً عنا ، ولكن فؤادك سوف يبقى فى قريتنا . . . » ويضيف المغنى قائلاً ان القرية كلها تدعو للمسافر بالتوفيق . وتنتهى الأغنية بشئ من التحذير : « لا تتزوج احداً فى الخارج ، وانما عد الينا فقط » . أما اليماء الأخيرة فى رقصة الوداع فهى ايماء حرفية المدلول ، اذ تضع الراقصات إحدى اليدين على الصدر ، ويحركن اليد الأخرى فوق الرأس ، وكأنهن يودعن الصديق المسافر ، ويصرقن أشجان الفراق .

وتمتلك العاصمة نفسها « ميدان » عدداً من الرقصات الحية النشيطة ، منها : « سرى بانانج » Sri Banang وهى رقصة ترحيب ، وكانت تؤدى فى الماضى أمام كل سلطان يزور العاصمة ، أما اليوم فانها تؤدى تكريماً لى زائر هام . ويردد اللحن كلمتى « دندان ميرايو » dendan meraiyu ومعناها بوجه التقريب « حضرننا لنجعل ضيفنا سعيداً فى بلدنا » . ولا ريب ان هز الأجسام فى رشاقة ، كما لو كانت اوراقاً يلعب بها للتيسيم ، وثنى الأصابع وبسطها بصورة أنيقة ، تشكل مقدمة سارة للكثير من المباهج التى تقابل الزائر فى سومطرة .

وثمة رقصة شعبية أخرى تسمى بولوبوتري Pulau Putri ( ومعناها حرفياً : جزيرة النساء ) تزخر برقصات كهوب الاقدام ، ولون

منقح من التهريج ، وترفع فيها الفتيات ثيابهن قليلا ليجلبن الانظار الى حركات اقدامهن السريعة . ويؤدي الوضع المتميز لليد في هذه الرقصة بمد السبابة والاصبع الثالثة كحدى المقص المفتوح ، والتلويح بهما كما لو كانت الراقصة تزجر او تتهدد شخصا وهما اساء اليها .

وآخر رقصة شاعت في « ميدان » عام ١٩٥٥ رقصة « سيرامبانج دوايلاس » Serampang Duabelas الفولكلورية الاجتماعية ، او « الاثنتى عشرة خطوة » ، وهى رد سومطرة على رقصة رامبونج الثانية او رقصة جوجيت الجاكرتية . وعندما استفسرت ذات يوم عن هذه الرقصة ، شرح لى احد الاندونيسيين امرها قائلا : « نحن الآن عصريون ، وهذا هو الاسلوب الذى يجب علينا أن نرقص به » . وتؤدي هذه الرقصة فى وسط مربع يشكله جماعة من الناس الواقفين يصفقون بأيديهم تصفيقا ثابتا ومنظما . ويقفز احد الرجال الى مركز الحلقة ، ويختار شريكته ، ويؤدي الاثنان اثنتى عشرة خطوة بسرعة خاطفة ، ثم تعود الفتاة الى مكانها ، ويختار الرجل بعدها فتاة أخرى ، الى أن يحل به الابعاء ، فيقوم غيره بهذا الدور القيادى . والرقصة أشبه شئ بعرقلة حركية سريعة ، ليس فيها أية حركة يدوية . وفى ختام الرقص ، تؤدي رقصة « المنديل » ، ويربط الفتى نفسه مع زميلته .

والرقصات فى جزيرة سومطرة كثيرة التنوع للدرجة يطول معها الشرح ، ويفدو اسهابا مملأ . ولكن هناك رقصة تستحق الاهتمام والتنويه ، وهى رقصة تنتمى الى مقاطعة « لامبونج » فى جنوب سومطرة ، يحجل فيها الرجال ، وهم يرتدون قبعات ذهبية وفى أيديهم مراوح مموهة بالذهب . ولابد من رؤية كل الرقصات ، وكلها ممتع ، لملة خاصة مختلفة باختلافها .



وفى جزيرة سلبيز Celebes أيضا رقصات مشهورة ، من الطراز الفولكلورى ، كرقصة باجاجا Pajaga ، وبكارينا Pakarena . وفى اقليم توراجاه Torajah حيث تعيش طائفة عجيبة من الناس مثل الباتاك ، نجد رقصات غريبة غير عادية ، منها رقصة « مايجى » Mabugi وتنترن باحتفال يقام بعد الحصاد ، وتؤدي فى دائرة واسعة فى الحقول ، ويصاحبها غناء جماعة من المنشدين . وفى نهاية الرقصة تجرى ضروب من الفجور الجماعى فى غياير النوم العامة .

وثمة رفصة أخرى تسمى ماجاندا Maganda تتطلب ارتداء قلنسوة ضخمة مصنوعة من عملات فضية وقرون الثيران ، وقطيفة سوداء، وهى ثقيلة جدا فلا يستطيع ارتداؤها الا الرجال ، ولا يستمر بها الراقص الا لبضع دقائق حتى يلهث من الأعباء .

ولعل أمتع رقصات توراجاه ، رقصة باجيلو Pagellu ، وفيها تمتد الفتيات أذرعهن الطويلة النحيلة ، ويرفرن بأصابعهن ، ويتقدمن ويتأخرن بخطوات بطيئة متسقة فى مواجهة المشاهدين .

### \*\*\*

أما رقصات بورنيو (وتسمى اليوم كاليمانتان) ، فانها تنقسم الى رقصات إجتماعية فى المناطق الساحلية ، وتشبه رقصات « ميدان » ، ورقصات يبرز فيها الطابع القبلى والعنصرى فى داخلية الجزيرة ، وعلى الأخص فى أقاليم « الدياك » Dyak ، وهى نظيرة رقصات الباتاك والتوراجاه . وكان الكثير من هذه الرقصات مقترنا بشعائر قاسية مرعبة، وتؤدى الآن بطريقة فاترة متباطئة تعتمد على ذاكرة نصف واعية . وبينما تثير هذه الرقصات مشاعر الناس بمنظرها ، وبما تستخدمه من ريش، وجلود الحيوان ، وصرخات تقشعر لها الأبدان ، فان قيمتها كترقصات اكبر فى أعين دراسى علم الاجتماع منها فى أعين علماء الاسطاطيقا .

ولكل جزيرة من جزر اندونيسيا تعبيرات اجتماعية وشعبية واحتفالية خاصة تتبلور فى اشكال راقصة . وربما كان من المستحيل أن نعدد أنواع هذه الرقصات او نصفها بالكلمات ، فبيئتها تختلف كثيرا عن الرؤيا والاثارة التى تقترن بالعرض الحقيقى . ففي « سوبا » Sumba يرقص الناس كالأحصنة ، وعلى عيونهم تتدلى عصائب شبيهة بشراريف عرف الفرس ، ويربطون حول قصبه الرجل شعرا أعفر ، من شعر ذبل الحصان ، وفى « فلورز » رقصات الحرب ، وفى جزيرة « نياس » لم يزل الأهالى ، منذ زمن سحيق يمتد الى العصر الحجرى ، يعبسدون الحجارة ويسترضونها لأنها أهم عناصر الحضارة : فمنها تصنع الأدوات والأواني والوسائد ، بل والنقود ، وترقص النسوة العجائز فوق حجارة مستديرة . أما بالى ، فانها تتطلب منا بطبيعة الحال فصلا خاصا ، نظرا لأهميتها .

### \*\*\*

وتوجد أهم رقصات اندونيسيا ، باستثناء جزيرة بالى على وجه الاحتمال ، فى « كراتون » Kratons ، أى قصور جوجاكرتا وسولو اقل وسط جاوا ، والأولى يحكمها سلطان والثانية « سوزونان » . وترجع

عروض البلاط فى هذه الجهات الى اكثر من ألف عام مرت كلها فى هدوء مستتب ، لا يعكره شيء ، امتد الى ما بعد انتشار الاسلام ، وغزوات الهولنديين ، ولم تتغير الا قليلا بعد الثورة والاضطرابات التى أثارها الاستقلال . وتمثل هذه الرقصات حضارة مهذبة ، رقيقة ، ونبيلة . واعتقد أن هؤلاء الراقصات وأولئك الموسيقيين لا يعد لهم أحد فى لطف شمائلهم ، وصفاء نفوسهم ، واناقة مظهرهم ، وكمال ادائهم ، وما يستشعره الإنسان فى عروضهم من تجربة جمالية عميقة قل أن نجدها عند غيرهم .

و « الجيملان » Gamelan هى الفرقة الموسيقية التى تصاحب بعزفها هذه الرقصات وتضم مايقرب من أربعة وعشرين عازفا يستخدمون حوالى مائة آلة موسيقية منها الجونج ، والأجونج ، والبونج ، والبوانج ، والريونج ، وكلها آلات معدنية رقيقة النغم ، مصنوعة على شكل أقراص واسطوانات ، ثم الزيلوفونات ، والسلطانيات الضخمة المنخفضة الميخوفة الموضوعة فى اطارات منيخوة معقدة الشكل ومطلية باللك . وتتدرج أنغام هذه الآلات من صليل رفيع الى ترجيعات عميقة هادرة . وتخلج الهارمونيات الناعمة والتألفات النغمية الخالية من القرع . وفى الفرقة طبالون يقرعون الطبول الست ، وعدد من المغنين الذين يترنمون بالألحان الرقيقة ، ويتغنون بأحاديث القصة . ويدق اثنان من العازفين عصيا خشبية ، وكلا من الخشب الزنان ، وهى أشياء اذا لم توجد فى الفرقة الموسيقية ، سواء فى اندونيسيا أو فى سائر بلاد آسيا ، فقدت الموسيقى عنصرا من أهم عناصرها المميزة ، واقتطعت الفرقة عنصرها القيادى . وتدق هذه الآلات بانتظام دقيق دقة آلة « المترنوم » ، وتزود التركيب الموسيقى الزنان المصلصل لفرقة « الجيملان » بنواة من الإيقاع المنتظم . ولا يجهل الغرب روعة هذه الأصوات الاندونيسية ، فقد ألهمت إحدى هذه الفرق الجاوية التى عزفت إقلى معرض المستعمرات الذى أقيم فى مدينة باريس عام ١٨٩٦ « كلود ديوبسى » أن يقسم « الأوركستاف » الذى يستخدمه الى ستة أقسام « السلم الموسيقى ذى الأبعاد الطنينية » whole-tone scale وأن يحاكي مفهومها الجديد فى الرنين والطابع الصوتى .

والرقص والموسيقى متماثلان فى مدينتى جوججاكارتا وسولو . أما التفاصيل الصغيرة التى تختلف فى بلد عنها فى البلد الآخر فقد لا يدركها الأجنبى ، ولكنها تثير تحزبا شديدا بين الدارسين لهذه الفنون . فإذا أبدى الإنسان تفضيله لفنون سولو ، فإن رأيه سوف يبدو أشد قموضا وأصعب فهما مما اذا كان يميل الى أسلوب جوججاكارتا الذى أصبح

معروفا وشائعا خلال حرب الاستقلال عندما اقام سوكارنو عاصمته في هذه المدينة .

ويرتوار راقصى القصر في كلا البلاطين غنى بالعروض ، لا ينضب له معين . ولم اشهد ابدا برنامجا واحدا مرتين . واعتقد أنهم يستطيعون ، اذا تزودوا بما يكفي من المعلومات ، وبالوقت الكافي للاستعداد ، ان يخرجوا على خشبة المسرح جميع الاقاصيص الرئيسية في الرامايانا والمابهاراتا ، وكلا جميع حكايات سلسلة «بانجي» ومناظر شتى من الروايات والاساطير الجاوية . وسوف تتطلب مثل هذه البرامج الهائلة بالطبع عدة شهور .

ونظرا لان عرض هذه الرقصات الطويلة يستنفذ صبر المتفرجين ، فان معظمها يعرض في بضعة اجزاء ، تنقسم بدورها الى اربعة اصناف ، رقصات مجردة ( نزهات ، وزينة الاميرات ، وما الى ذلك ) ، ومناظر حب ، ومناظر مغامرات ( وفيها تقع احداث وتقلبات فاتكة للطبيعة ) ، ومعارك . اما النوعان الاخيران فانهما ليسا في حاجة الى اى شرح لان مضمونهما واضح كل الوضوح ، ومعالجتهما امر قد عرفناه من قبل في سائر بلاد آسيا التي تستخدم انماط المناظر الخاصة بالرامايانا والمابهاراتا . ويطلق على الفقرات المجردة عادة اسم « سيريمبي » الذي أصبح اليوم شائعا بين الناس لدرجة ان اية رقصة تؤديها النساء ، اما اداء منفردا « صولو » ، او بمجموعات فردية العدد ، تحاكي العظيمة الهادئة والاباءات الحلو التي يتميز بها راقصو القصر ، يطلق عليها اسم تاري (رقصة) سيريمبي tari serimpi.

ومن ادوع رقصات الحب ، رقصة « اسمارادانا » - اى « انعام الحب » ، وهى مقتبسة من المابهاراتا ، وفيها يطلب ارجونا - البطل الاله المشهور في اندونيسيا بقدر ماهو مشهور في الهندوسيمبودرو ، فيشكو في البداية من انه قد اضطر لان « يلتمس » منها زواجه ، وهو الذى لم يسبق له ان يلتمس شيئا من احد ، ولكن وحدته هى التى تحمله على ذلك . وترفض الاميرة طلبه ، وهذه تجربة جديدة يكابدها ارجونا الذى لم يرد له احد من قبل طلبا . وتنتهى اخيرا اغنية الحب الثنائية بان تعده سيمبودرو ان تجيبه الى طلبه اذا فاز في المعركة القادمة . ويدور الرقص ، وفي اثنائه تلوى سيمبودرو اصابعها ذات الاظفار الطويلة ، وتصنع منها اشكالا زخرفية عربية متموجة ، وترفس بقدميها زيل ثوبها (الباتيكا) (١) الذى يجز على الأرض خلفها بين عقبيها ، وتقوس

(١) batik : طريقة متبنة في جنوب شرق آسيا ، وعلى الاخص في الملايو وجاوة لصنع الاقمشة برسوم وزخارف ، مع استعمال الشمع لتغطية الأجزاء التى لا يراد ان تمسها النسيبة - وينصرف الاسم ايضا الى الاقمشة المصبوغة بهذه الكيفية .

عنقها برشاقة . ويباريها أرجونا فى إيماءاتها بخطوات جريئة ، فيحنى ساقيه ، وينثى ركبتيه plies ، ثم يسط ساقا الى الجانب حتى تصنع زاوية قائمة مع الجذع . وتشهد حركاته وقعاله المشحونة بصفات الرجولة الكاملة ، صلابة عقل الأميرة وجمود قلبها .

وتدور بعض رقصات الحب حول الصد والاباء ، ولدينا منها مثلان ، احدهما من سولو ، والآخر من چوچكاكارتا . أما الرقصة الأولى فتصور مقاومة امرأة لرغبات أحد الشياطين . وتشتمل المرأة بحة كاملة «سيريمى» من حل البلاط ، لا تغطى الذراعين ، وعلى الثوب (الباتيک) ذى اللون الأصفر والبنى ، وهو من طراز سولو المتميز ، دوائر وأقواس صاعدة على شكل حرفى S ، O وترتدى فوق رأسها قلنسوة ذهبية رقيقة مثقوبة تطوق الجبهة وتمتد حتى تصنع خصلة واسعة خلف الرأس . ويندس فى الجزء الخلفى من القماش الملفوف الذى يشد على صدرها جعبة للسهم . أما وجه الشيطان فانه مصبوغ بصبغة حمراء مع خطوط بيض وسود تطوق عينيه . ويحجب قسما من وجهه شواربه الفليضة وشعره المستعار الأسود الأصوف . وهو عارى الصدر ، يرتدى سراويل طويلة فضفاضة عليها خطوط حمر وخضر وبيض . ويزار الشيطان ويهجم على المرأة مشريا بأصابعه وهو يخمش الهواء بأظفاره مظهرًا الغضب . وفى هذه الأثناء تدور المرأة حول خشبة المسرح بتؤدة ورقطة ، وفى مظهرها آيات الشك والريبة ، لا ترفع نظرها الى أعلى ، وتطقت دائما من هجمات الشيطان وألعيه ، كل ذلك دون أن تغير مشيتها المسترخية ، وترفع يديها من وقت لآخر وكأنها تتناول سهما ، ولكن يديها تتهاويان لى استرخاء انى جوار الأرداف ، وتبقيان هناك فى وضع أشبه ما يكون بهيئة اليدين التى كانت النسوة فيما مضى يتخذنها عند أمساك فئساجين الشاى . وتنتهى الرقصة بعد هذا ، فلا تتصل بأية حركة أخرى .

أما المثل الثانى ، فهو رقصة من چوچكاكارتا ، وتصور رجلا قبيح المنظر يتهاى للقاء أميرة جميلة ، فيتهندم ويتزين بعناية كبيرة ، ويعطى من اللقاء الذى يتأهب له . ثم يقابل الأميرة ، ولكنها لا تبالى به ، فقلبها مشغول بغيره . وهو يحبها ، ولكن حبه لا يجد صدى فى نفسها ، ولا ريب أنها قد ازدتره رغم استمداداته البارة التى ملأت نفسه بالأمال . والتشثيل هنا أيضا رقيق فائر وكان شيئا لم يحدث . فالوضعة الرئيسية للنساء وضعة استراحة تامة ، تنضم فيها القلمان عند العقبين ، ويرتفع الأصبع الكبير للقدم وينخفض لابرز الإيقاع . وتعتبر خشخشة الأجراس لى جو البلاط الجاوى الهادىء الرائق ، صوتا غليظا مزعجا . أما الخلاخل فلا يتزين بها الا الرجال الذين يؤدون أدوار القروود والحيوانات . ويتقوس

العجز الى الخلف تقوسا خفيفا ، ويميل الجذع العلوى الى الامام ، وتبقى اليدان عند مستوى الاردياف ، وينكسر الرفقان قليلا عندما لا تكون ثمة حركة ، ويميل الوجه الى اسفل ، والعينان مقلتان قليلا ، ترمقان الارض بنظرة ثابتة .

ويتضمن ملء الحركة المسرحية المرضية ، استخدام بيارق شريطية طويلة ، تتدلى من الحزام حتى اسفل الركبتين ، وتحركها الراقصة بيديها فتجطها ترفرف في الهواء اماما وخلفا . وعندما تجرى يدها على طول الشريط ، تمسكه مسكا خفيفا بين اصبعى الابهام والسبابة ، وترفع ذراعيها حتى مستوى الكتف ، ثم تترك الشريط فيترفف في الهواء ويعود الى جانباها . ومع كل خطوة تخطوها تنج ثنيات الثوب (الباتيكة) الى الامام ، ويقتضيها ذلك أن ترفس الثنيات الطويلة ، بضربات سريعة بعقب القدم ، لتعيدها الى الخلف بين قدميها ، حتى تجسر على الأرض خلفها .

والراقصون انشط حركة بطبيعة الحال من الراقصات ، ويتميزون بطابع الرجولة ، فيقوسون العضلات ، ويمدون ساقا ، ويرتجفون عندما يقبضون أو عندما ياتون أعمالا بطولية ، ويتوازنون على ركبتى غريمهم اذا كان رجلا ، ويتخلدون اوضاعا جانبية شبيهة باوضاع العنرائس ذات الروايا ، والبتى تستخدم فى مسرحيات خيال الظل ، وتوضع على الشاشة فى هيثات جانبية تظهر رقبها الايدى والارجل والوجه كلها فى وقت واحد .

وتبدو لنا رقصات البلاط أحيانا ولا شكل لها، وكأنها لحظات متقطعة، أخذت كيفما اتفق من بين أحداث هامة كبيرة . وقد تبدو للغريب ، حسب أسلوبه فى التفكير ، غير متصلة ولا متتابعة ، وكأنها ، اذا فسرت بلغة التصوير الفوتوغرافى ، شئ خارجى ثانوى استقر فى مركز الصورة ، فى حين ابتعد الشئ الأساسى فانتجى جانبا نائيا من الصورة . وهذا النمط الجاوى فى تصميم الرقص يحرك فى وجدان المتفرج احساسا بالتجرد من الزمن ، وشعورا بتعليق الحركة تعليقاً فيه سكون وتردد .

ورقصات القصر فى جاوا تهتم ، من الوجهة الجمالية بكل العناصرين الايجابى والسلبى ، وبشكل التباين بين الحالتين جوهر الدراما التى تتضمنها هذه الرقصات . ويشير وضع نوعى الحركة المتضادين (الايجابى والسلبى) ، أحدهما الى جانب الآخر حوافز الرقص ويصوغ قالبه . والأظبية العظمى فى البريتوار ، تلك التى تعرض أكثر من غيرها ، تدور حول النساء ، من أجل متعة السلاطين ولا ريب . ويظهر الرجال فى

المغالب كوسطاء في الأداء أو كخلفية تشاين مع حركة الراقصات فتتبرز أكبر قدر من رشاقتهن ( الجايا ) . وفي حين ينتبه الغربي الى الحركة المسرحية ، فان الجاوى يستمتع في الأكثر بالسكون والجمود . وتمتلىء كل رقصة بفترات ساكنة ، وفترات جامدة . وكل حالة عاطفية ، وكل نكهة ، أى « رازا » فى فنون المسرح الهندى ، تنضح وتبدي خلال نقاب الغفور والسكون .

وليس ثمة شيء أشد بعداً عن مذاهب ونظريات الفن الغربى من رقص البلاط الجاوى ، وليس ثمة شيء فى الفن مختلف الإبعاد أو يكشف عن مرنثات لم يطعم بها الانسان أكثر من هذا الرقص . وهو فى أساسه امتداد للعناصر الجمالية الهندية ، بيد أنه قد سلك على مدى الاجيال اتجاهها آخر محاذيا له ، واتخذ السمات التى توائم أذواق الجاوين الوجدانية الشديدة النقاء والرقّة . وهذه السمات نفسها قد تجعل من الجاوى انسانا محيرا يصعب التعامل معه فى علاقات الحياة العادية . بيد أنك اذا رأيت رقصاتهم ، ولمست فيها الطبيعة الجاوية فى أقصى حالات هزلتها وانطوائها ، فانك لابد حامد لها فنها البديع . وعلى خشبة المسرح يتسامى جوها ، وتحول كل ما هو رقيق ، وخال من التعبير فى حياة الجاوى الى عمل مسرحى ساحر . فإذا تذكر الانسان بعين خياله هذه الرقصات ، فانه سرعان ما يرتاح اليها، وتتلاشى فى نفسه الاختلافات القائمة بينها وبين العناصر الجمالية المألوفة فى الغرب ، وتذوب فى ذهنه التناقضات بين الشرق والغرب ، وتذوب معها الاقامات الحركية الجامدة التى تتميز بها تلك الرقصات . والأمر المريب كل العجب أن السحر الخفى فى هذا الرقص يستمر مفعوله كاملا غير منقوص ، حتى فى صورته التى تمثلها الذاكرة ، فيتأثر الانسان من جديد بعظمة الرقص وروعته .

وتغمر رقصات اندونيسيا الزائر الأجنبى بفيضها ووفرتها . ولما كان الزائر مضطرا لتحديد جولته الفنية ، كان عليه أن يسلك خطة لا بأس بها تفيده فى هذا الشأن ، ذلك أن يركز مجهوداته إلى مشاهدة رقصات من أنواع « بنشاك » Penchak أو سيلات Silat ، وهى رقصات قتال ، قد تعتبر رياضة بدنية ، إذ يتعلمها كل شاب صحيح البنية ، أو رقصا بحثا فى أجمل صوره ، يجرى بحركات منوعة تؤدى برشاقة وإيقاع منتظم يتمشى مع الموسيقى .

وتنصرف كلمتا بنشاك وسيلات ، من وجهة الأغراض العملية كلها ، الى رقصة واحدة ، ومع ذلك فان الفنان المدقق يفصلهما بعضهما عن بعض ، فتبدو سيلات وهى تميل على الأكثر ناحية التربية البدنية ،



ألى حين تميل بنشاك أكثر من صنوتها صوب الفن . وكل من الكلمتين شائع الاستعمال فى كل أنحاء اندونيسيا . وسوف لا تجد أية صعوبة فى أفهام الناس رغبتك فى رؤية رقصات قتال منسقة الأسلوب اذا استخدمت إيا من اللفظتين . وبنشاك اليوم كلمة جاوية معناها « المراوغة » أو « المدافعة » ، أما سيلات فانها تولد فى الدهن فكسرة « الحركة السريعة » . ويعنى كل من الكلمتين ، بالتعبير الغربى ، إفن الدفاع عن النفس بالاضافة الى عنصر الرقص . ويستطيع الإنسان أن يستخلص من مشتقات هاتين الكلمتين ، المظهر السلبي الفعلى ضد الاعتداء الذى تشنه قوة كبرى محتملة . وهناك تشابه بين بنشاك و « جودو » Judo اليابانية ( ومعناها الحرفى : حيلة الضعف ) أو جوجيتسو Jujitsu ( ومعناها الحرفى : براعة الضعف ) ولو أن بنشاك ليس لها بهما أية صفة تقنية .

والصراع ، فى المفهوم العام فى آسيا ، هو تحويل الفشل الى نجاح ، والخسارة الى كسب ، وتستغل فيه الحيلة والخداع والمناورة أتم استغلال . ويختلف هذا الأمر بصورة ما عن فكرة التربية البدنية فى الغرب التى تهدف على ما يبدو الى جعل الإنسان أقوى من غريمه ، وقادراً على التغلب عليه عن طريق القوة البدنية الأصلية . وينصب الاهتمام فى آسيا على الحلق وسرعة البديهة واليقظة والترقب . وعندما يظهر منصر الرقص ، يحو مظهر القوة الحربية ويسمو بالمشهد الى شكل فى صادق .

وتقول نظرية شائعة فى اندونيسيا أن بنشاك راقصة « قارية » وانها نبعت من الصين . وهناك بالطبع بعض أوجه الشبه بين بنشاك أوسيلات وبين مشهد الملاكمة البطيئة ، الذى يعرض فى «خيال الظل» فى الصين . على أنه مهما كان منبت الرقصة ، فإن اندونيسيا قد احتضنتها وكييفتها للدرجة أنه كلما جرى حديث فى موضوع رقص القتال اتجه الفكر أول ما اتجه الى اندونيسيا . وفى كل مدينة أندية وجمعيات تهذب وتقوم نمطها المحلى من رقصة بنشاك . وفى إحدى بلدان سومطرة داران من هذا القبيل : أولهما جمعية الشباب الثورى الخيرية والفنية ، وثانيهما « نادى النصر للدين والإيقاع » . ويوجد فوق ذلك جمعية « ايبسى » I.P.S.I. ( إيكاتان بنشاك سيلات اندونيسيا ) Ikatan Pencak Silat Indonesia التى أنشئت فى عام ١٩٤٧ ، وهى جمعية تشترك فيها الجزر ، وهدفها الأوحسد تخليد الفن ، وتمتد فروعها الى أقصى أجزاء اندونيسيا .

ولا نزاع فى سيادة الفن عموما فى اندونيسيا . وقد صنعت الحكومة  
 اخرا فيلما تسجيليا عن بنشاك . وبنشاك اليوم مادة تعليمية اجبارية فى  
 المدارس للبنين والبنات ، تستغرق دراستها سنة واحدة ، وهى بديل من  
 الالعاب الرياضية الهولندية . وكل انسان تقريبا فى اندونيسيا يؤدى  
 البنشاك . وقد حضرني مثال واحد من عديد الامثلة التى تثبت هذه  
 الحقيقة عندما نزلت من القارب فى ميناء صغير بجزيرة سومطرة فى اول  
 زيارة قمت بها فى تلك الناحية . فقد تقدم حمال مسن والتقط حقائبى ،  
 وسألنى فى فضول عن سبب مجيئى ، فأجبته ببعض الحقيقة قائلا : « لكى  
 اشهد بنشاك » . فاسقط الرجل لفوره حقائبى ، ولعلت عيناه فجأة بلمعة  
 بنشاكية ، وادى امامى بضع خطوات من الرقصة . ثم ابتسم ولوح بيده  
 لنفر من الحمالين ، وقال فخورا : « كل انسان هنا شهد البنشاك التى  
 ارقصها » .

ولكل مقاطعة فى اندونيسيا نمطها الخاص من رقصة بنشاك ، وتثير  
 الفروق بين هذه الانماط الدهشة بقدر ما تثيرها الفسروق بين ألوان  
 الرقص الفولكلورى . والمدى الذى تتنوع فيه هذه الانماط فسيح بدرجة  
 عجيبة .

وفى اقليم جاكارتا فرقة « نامبون » Nampon وهى متخصصة  
 فى رقصة سيلات التنويمية ، فينوم خبير فى هذه الرقصة ، ويؤدى  
 حركاته المعقدة بمهارة عجيبة خفية تفوق طاقة البشر . وفى ذروة  
 العرض ، حين تصدح الأبواق وتقعقع الطبول ، يتقبل الرجل ، وهو  
 لم يزل فى غيبوبته ، التحدى من أى شخص يريد اختبار مناعته  
 المكتسبة المصطنعة . وفى داخلية شمال سومطرة ، تؤدى رقصة  
 تمبولادو بنشاك Tumbuklado Penchak ، وهى الاخرى رقصة  
 غيبوبة ، يؤديها فتى يقاتل فتاتين ، والثلاثة مسلحون بخناجر قصيرة  
 مقوسة . واذا صادف ان طعن احد المؤدين فى اثناء العرض ، فانه  
 لا يجرح ولا يتالم ولا ينزف دما .

وفى سوندا ، يتقدم احد اساتذة البنشاك بصمد اداء مجموعة  
 الحركات الاساسية ، فيتناول سيفا ويفعده بقوة فى داخل فمه حتى  
 تظهر ذؤابته خلال عضلة خده وتكاد تثقيبها ، ويرتمى على الأرض ويؤدى  
 مجموعة من الوثبات على يد واحد ، اماما وخلفا . ومن العابه البارعة  
 ان يضغط على السيف بشدة بين عضلة كتفه وعضلات صدره ، ثم  
 يسحب على مهل ولا يقطع جلده .

وفى جزيرة بالى حيث يعيش شعب من الطف الشعوب ، تنطوى رقصة بنشاك فتغزو عرضا هادئا للسيطرة على البدن الرشيق ، ويستعرض المودون أجسادهم شبه العارية التى تتألق وكأنها صور منشورة فى مجلة غريبة من مجلات الرياضة البدنية .

وتحاط البنشاك فى كل مكان بالتقاليد والشكليات . ولا يعتبر أى راقص خبير أنه قد بدأ عرضه قبل أن يؤدى صلاته . ولا يصرح لائى تلميذ بأن يبرح الحجرة أو يغير مقعده بعد أن يبدأ العرض . وعندما يواجه خصمان أحدهما الآخر ، يجب عليهما أن يتبادلا التحية والاحترام فى بداية ونهاية كل جولة . وتؤدى البنشاك عادة والأيدى خالية ، ثم يتناول الراقصون بتتابع سريع عددا من الأسلحة النومة والهراوات : فمنها مدى ، وخناجر مقوسة ، وسيوف طويلة ، وعصى ، وسكاكين ملاوية متموجة ، وحراپ ، ورماح بثلاث شعب تخشخش عند كل دفعة وفى ذروة الاستعراض ، تظهر أسلحة غير متكافئة بعضها ضد بعض ، فيمسك رجل رمحا طويلا ، على سبيل المثال ، فى حين يلوح خصمه بخنجر صغير . وفى سومطرة يتقاتل النسوة أحيانا مع الرجال فى عروض بنشاك . ويدعى الناس فى سائر أنحاء اندونيسيا أن نساء سومطرة ، لكثرة ما يتدربن فى هذه الرقصة ، يفقن غيرهن من النساء ثقافة وثرثرة . وبنشاك رقصة ناجحة فى بعض أنحاء سومطرة حيث يسود النظام الامومى (١) . بيد أنه من الصعب التيقن مما اذا كانت هناك علاقة بين هاتين الظاهرتين فى الوقت الحاضر .

وليس بين جميع صروب بنشاك وسيلات الكثيرة فى اندونيسيا ، ما هو أعجب ولا أشد إثارة للربح من النوع الموجود فى « بوكيتنجى » Bukittinggi عاصمة « مينانجكاباو » فى وسط سومطرة . ومما يستحق الذكر أن أية منطقة فى اندونيسيا لم تنجب مثل ما أنتجته مينانجكاباو من الشخصيات السياسية الخطيرة التى تتدرج من نائب رئيس الجمهورية الى رئيس أكبر حزب فى الحكومة ، وكلهم يعرفون بطبيعة الحال كيف يرقصون البنشاك . ولا يوجد بين جميع راقصى البنشاك الذين تفتخر بهم المدينة ، من هو أشهر من « اتيك سوتان كولى مودو » Etik Sutan Koli Mudo ( و « اتيك سوتان » لقب صغير من القاب الأمراء ) الذى يمكن لقائه فى « بيمرنتاهان كوتو » بالقرب من مدينة بوكيتنجى نفسها .

(١) نظام تتركز فيه المشيرة أو العائلة حول الأم بدلا من الأب ، ويحمل الأولاد اسم الأم ، ويتمتع الرجال بسلطة كبيرة على أولاد أخته الذين يرونون ممتلكاته - والأم هى المسيطرة على الأسرة بدلا من الأب :

ويضفى « مودو » على فن القتال المتطور بدرجة كبيرة حسابسية الفنان المحترف . ويؤدى رقصة البنشاك على خطوط متسعة عريضة تصل ما بين الرأس وأصابع القدمين . وفى العرض الذى يقدمه بالاشتراك مع نخبة من تلاميذه الممتازين ( ويضم العرض حوالى اثنى عشر رجلا ) يجرى القتال الراقص بأسلوب غير مباشر ، وإنما تتوتر فيه الأجسام وهى ترتقب الصدام . والإيماءات كلها مرسومة ، ومركزة ، وتحكمها قواعد غير منظورة تربط حركات الخصمين ربطا خفيفا ، مثلما تربط الخطوة الثنائية المتقنة فى الباليه حركات الراقصين اللذين يؤدبانها . وفى الأداء تناسق كامل فى حركة الجسم مع احكام ذهنى تلقائى مرتجل يربط بين فكر وجسم الراقص ، وبين فكر وجسم الراقص الآخر . وتنتقل فرقة « مودو » بايقاع منتظم ورشاقة ، تبعا لاسلوب اعتقد انه أكثر اساليب القتال تهديبا ، فليس ثمة قبضة شديدة ، ولا رقصة قدم مؤذية ، ولا دم مراق ، اللهم الا اذا وقع حادث ، وهو أمر مستحيل اذا كان المؤدون مدربين تمام التدريب . ويمتاز مودو عن غيره من محترفى البنشاك فى أندونيسيا ، بأنه يبرز القيمة الجمالية لمواقف الخطر فى قالب فنى . والبنشاك عرض جدى شديد الخطورة ، فأقل زلة يقترفها الراقص قد تكون وخيمة العاقبة على أى خصم من خصومه . ونحن فى الغرب نميل الى قرن صفة الخطورة بالعباب السرك أو بالالعباب الرياضية . أما فى بنشاك فالأمر مختلف ، اذ تبدو الرقصة بجلاء فنا أكثر منها تمرينا بدنيا ، وذلك أما بسبب ايقاعها المنتظم الثابت ، وإيماءاتها الفخمة ، وجو الرقص الذى يحف بها ، وأما الكوسيقى التى تصاحبها عادة ، لدرجة أن الأفق الجمالى للرقص يتسح ويمتد الى عالم آخر جديد .

وتتبع رقصة بنشاك التى يؤديها مودو الأسلوب التقليدى الصارم المتبع فى أقلهم بوكيتنجى . فاللباس من قماش أسود تمتد على حوافه خيوط فضية ، وتشبه « البيجامات » الصينية . أما مفرق السروال ، فإنه يندلى حتى الركبتين ، ويضم النطاق الواسع بعضه الى بعض ويثبت بحزام . وعلى الاكمام الطويلة فى السترة شريط من خيوط فضية تحدد مرتبة الراقص . وئمة عمامة محكمة الربط ، من قماش « باتيك » أزرق صاف أو بنى ، تمنع تهدل شعر المؤدى أمام عينيه . وقد تنفك العمامة وتتطاير مع نفرة سريعة يؤديها الراقص أو عقب ضم اليدين والقدمين بحركة سريعة ، عندئذ قد يدهش المتفرج اذ يرى على رأس الراقص خصلة من شعر رمادى ، ويكتشف أن هذا الراقص الفتى المظهر الذى أعجب كثيرا بأدائه إنما هو فى حقيقته كهل أشبب .

والكثير من المؤدين شوارب غليظة مقوسة الأطراف ، ويلبس بعضهم فى الأصبع السبابة ليده اليمنى خاتما فضيا ومرصعا بجوهره من العقيق رمزا للقوة .

وقبل أن يشرع مودو ورجاله فى الأداء ، يتقدم كل واحد منهم من الداعى ، وهو يلطم طية القماش السائبة المتدلية من مفرق السروال ، ( ويبدو للأذن وكأنها القماش يتفتق ) ، ثم يضم ركبتيه ، ويركع باسطا راحتيه ، ويتناول يدي الداعى بين يديه . ثم يلمس الأرض بكلتا يديه ، ويرفعهما الى جبهته ، ويقول « مينتا ماف » ( أى معسرة ) ، فهو يطلب الصفع مقدما اذا ما أخطأ أو كان فى ادائه أخرق . وبعد هذا تشكل الجماعة دائرية وتبدأ حركة « راندى » Randai . وتكون « راندى » من سير بطيء ، فى اتجاه مضاد لدوران عقرب الساعة ، ويتوقف المؤدون من حين الى حين ، ويلطمون القماش المتدلى من مفرق السروال . ويتخذون بعض الوضعات ، ويقفون على قدم واحدة كما يقف طائر اللقلق مدة طويلة ( وتتهىء هذه الوضعة الاحساس بالتوازن الذى سوف يكون ضروريا فى رقصة پنشاك التالية ) ، ثم يؤدون دورة أو اثبة بارعة . ويقف أفراد الفرقة أحيانا على قدم واحدة ، ويدورون حول انفسهم فى مثل حركة البريمة ، وهم يهبطون الى الأرض ، ثم يدورون فى الاتجاه المضاد وهم ينهضون حتى يعتدلوا واقفين . ويصرخ قائدهم قائلا « آب آب » ليوحيهم ويحكم أداء حركاتهم الفنية . وفى النهاية يصفقون بأيديهم ثلاث مرات ، يؤدون حركة احترام ( يضم اليدين أمام الوجه ) فى اتجاه مودو ، ثم تبدأ المسابقات الفردية . ويومئ مودو برأسه الى أحد الرجال الجالسين حوله ، فينهض الرجل ويمضى الى وسط الدائرة . وتبدأ پنشاك بنظرات العينين ، وقبحة . عندما يصبح المؤدى مستعدا للنزال ، تنقلب نظرتة ، وتزداد حدتها ، ويحلق فى الفضاء ، ويؤدى مجموعة من اللفات والرفسات والطلعات والمراوغات ، كل ذلك بحركات وثيدة . ويومئ مودو مرة ثانية ، فيدخل خصم ثان الى قلب الدائرة ، وتدور رقصة القتال بأقصى ما يمكن من اللف والاهتزاز ، فتلطم الأقدام الأرض ، ويدور أحد المؤدين حول خصم الآخر ، ويسقط أحد المتبارزين أرضا ، فيدق الأرض براحة يده ليخفف من وقع الصدمة ، مع تهويل الحركة وإبرازها . وينطلق زوج من المقاتلين الى قلب الدائرة اثر نظرة خاصة يرسلها اليهما مودو ، ومعهما خناجر فولاذية حادة ، ويندفع كل منهما صوب الآخر مشغرا خنجره ، ويرفس كل منهما بقمحه خنجر غيره ، أو يطبق على الخنجر بأسنانه حتى يستخلصه من يده ، ويتدحرج جسماهما على الأرض دون أن يخالفا وحدة الإيقاع أو يأتيا إيماة عابرة مهملة ، ويدوران حول

حلبة الرقص فى حذر وانفعال . ولا تحيد نظرة أى منهما عن عيني خصمه ، وكأنما هو يطالع فى أفوار فكره . ويهجم كل منهما على الآخر بطعنات سريعة فجائية ، وتختلط أذرعهما الأقوسة وأرجلهم ، ثم ينفصلان عن بعضهما ، ولكنهما يعودان ثانية الى حركاتهما القتالية ببراعة شيطانية . ويطير خنجر فى الهواء مارقا خارج المضمار ، حتى ليكاد يصيب أحيانا أحد الحاضرين . ويوقف مودو كل هجمة عنيفة بكلمة واحدة تخرج من فمه . ولا يصرح لآى زوج بالقتال أكثر من بضع دقائق . ويقول مودو تفسيراً لذلك : « لا بد أن تهدأ المشاعر ، فكلما استطل القتال ، ارتفعت حرارة الانفعال . وإذا قست القلوب ، انقلب الرقص حرباً حقيقية » . وفى نهاية كل عرض يركع اللاعبان ، ويضم كل منهما يده الى يد زميله ، ويقدمان أنفسهما مرة ثانية أمام الدامى .

وقد سألت مودو مرة أن يرينى أصعب حركة فى پنشاك ، فنظر الى فرعا وأجاب : لا بد لى حتى أريك ماتطلب أن أقتل رجلاً . فالقتل أصعب شيء . وأخيراً اتفقنا ، وشرح لى تكتيك القتل ، ويتكون من حركة تسمى « كسر الجسم » ، يلزم لتنفيذها أن يعسك الإنسان رقبة خصمه من الخلف ، ويشد إحدى ذراعيه الى الوراء ، ويشدخ عموده الفقرى بركبته ، ويستغرق كل ذلك ثانية واحدة ، بحركة إيقاعية قاضية .

وينتهى كل عرض بخاتمة رسمية ، تكرر فيها حركة « راندى » التى تؤدى حينئذ بقدر أوفر من الليونة والتوازن ، إذ صارت أجسام المؤدين فى نهاية العرض أكثر قابلية للثقب ، وأشد خضوعاً لأرادتهم . بيد أن المشاهد قد أصبح يشعر بالجوع مشحوناً بالخطر ، وبكهرية الانفعال الذى لم تخمد جنونه بعد . وفى المناسبات العامة ، عندما لا يكون ثمة عرض خاص أمر به أحد الأفراد — وذلك عندما تنظم إحدى القرى عرضاً كاملاً خاصاً بها ، تتحول فرقة پنشاك ، بعد أن تؤدى حركة « راندى » الثانية ، الى فرقة تمثيل ، وتبدأ فى عرض مسرحية ( وكلمة « راندى » فى سومطرة معناها « مسرح » ) ، وتقابلها فى جاوا كلمة « تونيل » tonil الهولندية الأصل ) . وتقوم هذه المسرحيات دائماً على موضوع تاريخى ، تجرى أحداثه فى العهد الذى اشتد فيها بأس الإمبراطوريات السومطرية ، قبل أن يكسر الهولنديون شسبوكتها . ويمثل الرجال كل أدوار هذه المسرحيات . والبطل فيها شخص بليد ، فهو معلم رقصة پنشاك ، بهى الطلعة ، سعى اليد ، شجاع ، لا يهاب شيئاً ، يقضى وقته فى الرهان على عراك الديكة ، ويعود من وقت لآخر الى داره حيث تنتظره أمه العاقلة المتحمة به .

## الدراما

لعله من الطبيعي ، فى بلد يحتل فيه الرقص مثل هذه المكانة العظيمة ، ان يكون للدراما مركز أقل قدرا واهمية . وليست «واندى» الا دراما شعبية خاصة . وتطلق لفظة «تونيل» على الاشكال الدرامية التى ادخلها الغرب ، بيد انه توجد كلمة أخرى وهى « ساندويارا » Sandiwara فى لغة الملايو ( أو « لدرج » Ladrug فى اللغة الجاوية ) تعبر عن نمط المسرح الهزلى الموسيقى الشائع فى المدن الكبيرة بأندونيسيا . وتعرض مسرحية « ساندويارا » ، تبعا للتقاليد ، فى مناسبات الولادة والختان ، والزفاف - اذا كانت الأسرة على جانب من الثراء - وتمثل الفرقة فوق منصة وقتية تقام امام منزل الأسرة المميّدة ، ويحضر عرضها الجيران وكل من يتصادف وجوده بالقرب من المكان .

وتمثل فرق « ساندويارا » المحترفة المنظمة مسرحيات تاريخية وهزلية ، وبعض المسرحيات الاجتماعية والمأثلية . وفى المسرحيات التاريخية ، نرى الممالك تنهض ثم تهوى ، والناس يتنافسون فى سبيل العرش ، والأبطال يرتدون ثنائيم قوية المفعول ، ويستولون على طلائم سحرية غامضة . ويكرر فى المسرحية الاندونيسية حبكة « الأمير الطيب يفوز بالعرش » بقد ما يتكرر فى مسرحنا الغربى حبكة « الفتى يقابل الفتاة » . ويزداد الاهتمام بالتخفى ثم كشف الحقيقة فى المسرحيات الهزلية . وثمة موضوع يحبه الناس ، يتلخص فى أن رجلا أجنبيا يقد الى القرية ، ويدعى انه شخصية هامة ، عظيمة النفوذ وأن له علاقات سرية بالحكومة ، ثم يغازل الحسنات ويبدلهن أجمل الوعود ، ولكنهن يصددنه عنهم . وأخيرا يظهر للناس فى شخصيته الحقيقية ، فهو دجال ذئيم . ومنذ أن استقلت البلاد ، وجدت بعض الموضوعات السياسية والمجالات الاجتماعية الهادفة طريقها الى المسرح . وفى المدن الكبرى ، مثل ميدان وچاكارتا ، نجحت بعض المسرحيات التى تعالج موضوعات بعيدة ، مثل شخصية بطل الفيليبين الوطنى « جوزى ريزال » . أما فى المسرحيات الاجتماعية ، فان العقد الروائية تنفوس قليلا فى بحور الخيال ، فنراها فى بعض الأحيان تصور أحزان ابنة الزوج ، فزوجة الأب خبيثة وقاسية ، لا تطعم ابنة زوجها ، بل وتضربها ، وتجبرها على ارتداء ملابس رثة بالية ، وفى النهاية تصاب زوجة الأب بداء مضال ، يصيب وجهها بصداع وتقلصات عصبية ( وهنا يضحك النظارة كثيرا ) . وتكتشف فى النهاية ان ابنة

زوجها تحبها ، رغم كل شيء ، محبة حقيقية ( وهنسا تنهمر دموع المتفرجين ) قد تفوق محبة أفراد أمرتها .

وفى اندونيسيا ثلاثة أو أربعة مسارح و فرق تمثيل لها برامج ( ريزتوار ) ، تعرض مسرحيات «سانديوارا» كل ليلة . ومن هذه المسارح ، مسرح واحد فى جاكرتا ، وهو الدار الوحيدة للتمثيل فى المدينة كلها ، ويطلق عليها اسم غريب بعض الشيء : «مس تچيه تچيه» Miss Tjih Tjih ( ومعنى « تچيه تچيه » : صدر - أما « مس » فعناها هو معنى الكلمة ذاتها فى اللغة الانجليزية ) . وفى هذا المسرح ، يتبادل عرض مسرحيات « ساندوارا » مع نمط آخر ، أقرب الى المسرح التقليدى ، يسمى « وايانج وونج » Wayang-Wong ( أى الدمية البشرية ) . ومسرحيات وايانج وونج مقتبسة ، كما يدل اسمها ، من مسرحيات خيال الظل ، وتسمى « وايانج كوليت » Wayang Kulit ( وكلمة كوليت معناها «جلد» ) ، وقد دخلت فى اندونيسيا مع غيرها من مظاهر الثقافة الهندوسية فى غضون العصر الذهبى لانتشار العقيدة الهندوسية .

ولكى يمكن تتبع العلاقة السالف ذكرها ( بين مسرح وايانج وونج و خيال الظل ) ، يجدر بنا أن نشرح أولا ، وبوجه عام ، خيال الظل ، وكذا أحد الفنون المقتبسة منه . فمسرحية خيال الظل يبدأ عرضها فى منتصف الليل ، ويستمر حتى الفجر . ويبسط لاعب الدمى قطعة عريضة من نسيج أبيض كالشاشة على منصة ، ويوقد خلفها مشاعل ضخمة ، ويضبط على الشاشة دمي نصف شفافة رقيقة كالورق ، مصنوعة من جلد الجاموس المثقوب المطروق ، ولها أقدام وأذرع ، وتحركها عصي طويلة من الغاب تشد من أسفل . ولا يرى النظارة الا الظلال القائمة الملقاة على الشاشة ، والتي تلون أحيانا بدرجة خفيفة تبعا للصبغة التى تغطى الدمى . ويقوم رواية « دالانج » بسرده قصص الهند القديمة ، الرامايانا والبراتا يودها ( أى الماههاراتا ) التى لم تزل تسمع وتشاهد باهتمام شديد بعد مضي ألف عام على نشأتها . و«الويانج وونج » محاكاة لحركات وقصص مسرحيات الظلال هذه ، يقوم بها ممثلون آدميون . وهى مسرح كلاسي ، يتحرك فيه الممثلون الذين يلبسون أثواب البلاط الجاوى ، بطريقة أسلوبية تتبدى خلال الفصل والحوار . ونظرا الى حداثة ظهورها فى التسارنج المسرحى ، فإن موضوعاتها لا تقتصر على الرامايانا والبراتا يودها وحدها ، ويتضمن الريبرتوار كثيرا من الاساطير الجاوية الأصلية .



وثمة تطور ثانوى فى المسرح الاندونيسى ، نابع من وايانج وونج ، يتمثل فى مسرحيات « وايانج جوليك » Wayang Golek ، تعرض فيها دى حقيقتية على شكل عرائس ، يحركها اللاعب الذى يشتهى على جذع شجرة موز ملقاة أمامه بمثابة مسرح رقيق ، ويحرك أذرعهام بصى من الغاب كما يحدث فى « وايانج كوليت » . وتقلد العرائس الممثلين الأدميين الذين يحاكون حركات دى خيال الظل .

وفكرة « وايانج » فى جميع أشكاله ، فكرة ممتعة على وجه العموم فهى تبرز بشخصياتها وأقاصيصها ، فضائل القصور التى لم تزل موضع الإعجاب العميق فى جميع أنحاء اندونيسيا . ويقول « بويد كومبتون » Boyd Compton ، أشهر عالم فى شئون اندونيسيا أنجبه الغرب فى العصر الحاضر : « الشجاعة ، والإخلاص ، والأكرام ، والتهذيب ، فضائل رئيسية ، لم تكن أبدا موضوعا للتمثيل والحكاية الشعبية بصورة أشد امتناعا للنفس من قصص وايانج الحجة الجريئة المعقدة التى تشد إليها جوارح المتفرج ساعات متوالية يقضيها فى أنفعال شديد أو ضحك متصل ، وهو يستوعب الدروس الأخلاقية التى تشكل العلة القصوى فى وجود مسرحيات وايانج » . ويقوم الصراع فى جميع مسرحيات وايانج أساسا بين الخير والشر ، بيد أن هذين العنصرين يختلفان فى الأسلوب الجاوى المتميز إذ يصحان « المهلب » ، و « الخشن » ، والمهلب « آلاس » Alus هو الأمانة القصوى لكل إنسان .

وتوجد أحسن عروض لعرائس « وايانج » فى إقليم سوندا بجزيرة جاوا ، وهى شائعة للغاية بين أفراد الشعب . أما فى داخلية الإقليم فان خيال الظل ومسرحيات العرائس هى اللاهى المسرحية الوحيدة المعروفة للفلاح والمزارع . ولاريب أن صندوقا ممتلئا بالأشكال الخشبية والجلدية أرخص ثمنا وأقل تكاليف من فرقة من الممثلين الأدميين ، لايد اطماعهم وكسائهم ومنحهم أجورا . وتنافس مسرحيات وايانج كوليت وجوليك ، المسرح الحى ، مناقسة اقتصادية شديدة ، تنعكس بالخسارة على المسرح الحى .

والأشكال المسرحية الحية : ساندويارا ، وتونيل ، بل وحتى راندى — مع استثناء وايانج وونج على ما يحتمل ، وبالرغم من بعض الممثلين الممتازين القلائل — أشكال رديئة على الأرجح ، تؤدى بأسلوب فيج ريك وتخيى ظن أى إنسان يفضل رؤية المسرح على الرقص . وبغشى هذه المسرحيات جو من الخرق والندام الموهبة يتناقض تماما مع رقصات

اندونيسيا الفخمة . وقد يكون مرد ذلك الى طبيعة الاندونيسيين عامة والجاويين بصفة خاصة ، فهم لا يميلون الى التعبير عن نفوسهم . بيد اننا اذا نظرنا الى انجلترا ، كمثل من بلاد الغرب ، لا يتصف أهلها بجلاء التعبير ، نجد أنها قد توصلت بطريقتها الخاصة الى انتاج مسرح عظيم . وقد ترجع الصعوبة في هذا الصدد الى أن الدراما تعتمد في أساسها على اتصال الأفكار ، ونقل الحياة الواقعية نقلا صناعيا داخل حدود المسرح العرفية ، وهما امران لا يتواءمان مع العقلية الاندونيسية . وربما كان للاسلام الذي لا يشجع فنون التصوير والتمثيل أثر في قيام هذه الظاهرة ، او ربما كانت العلة تنجصر في اتجاه مواهب الاندونيسيين كلها الى الرقص . وفي اندونيسيا أغنية شعبية دائمة في الوقت الحاضر تردد كلماتها الأمال المعقودة على الوطن ، فتقول : « فليكن كثير الغناء ، وافر الرقص » ، وليس فيها كلمة واحدة عن المسرح . ويوضح هذا التفاوت الغرب بين المسرح والرقص الفرق العميق بين الفنيين . ومما يبعث على الدهشة ، أن يوجد في آسيا التي لم تتضح فيها هذه التفرقة في يوم من الأيام ، شعب تتجه مواهبه وأحاسيسه صوب رشاقة الجسم وجمال حركته ، ولكنها لا تستشعر الحركة الطبيعية الحية في المسرح . وقد يمكن تفسير ذلك بأنه لا يعقل أن نتوقع من أمة ، ولو كانت آسيوية ، أن تنبغ في كلا الفنين .

وظهرت منذ بضع سنوات حركة مسرح حديث . اما اليوم فلا أثر لحركة من هذا القبيل ، وانما هناك صناعة سينما جديدة ، صغيرة ونامية ، تعينها الحكومة . ويجب على دور السينما أن تعرض فيلما اندونيسيا واحدا على الأقل بين كل أربعة أفلام تعرضها . وهناك حظر على الأفلام الواردة من سنغافورة بلغة الملايو . وقد أصبح اليوم كل من كان مهتما بالمسرح الحديث ، على وجه التقريب منتجا ، أو كاتب سيناريو أو نجما سينمائيا ، أو متصلا بالسينما بشكل من الأشكال .

وإذا نظرنا الى الوراء قليلا ، نجد أن المسرح الحديث قد بدأ بداية طيبة . ومن العسير تفسير ما حل به وقضى عليه . وقد تكونت أول فرقة تمثيلية منذ حوالي خمسين سنة ، ولم تكن على نمط وإنتاج وونج او ساندويارا ، أنشأها رجل أوروبي هندي ، وسماها «استامبول» وأخرجت مسرحيات هزلية موسيقية متطرفة extravaganzas مثل « الف ليلة وليلة » بمصاحبة فرقة موسيقية غريبة ، ومع الكثير من الأغاني ، والمبالغة في الالتقاء الى حد التصوير الكاريكاتوري للاستكسيري الفخم البطولي .

ومن هذا المسرح انبثقت الحركة المسرحية الحديثة التي استهلت في عام ١٩٢٥ مع « مس ريبوت » Miss Ribut ( ومعنى « ريبوت » ضوضاء ) وزوجها ، وهو اندونيسى ، ينحدر من أصل صيني ، وكانا يمثلان في الغالب مسرحيات اندونيسية أصيلة ، غير مترجمة ويتحدثان بالحوار أكثر مما يترنمان بالفناء ، وترامت شهرتهما لأنهما خلقا شيئا من فن الشعب . وتلا هذا ، في زمن قصر فرقة « داردينلا » Dardenella التي نظمها رجل روسي يدعى أ . بييدرو A. Piedro فأخرجت « لص بغداد » ، « دون كيخوت » ، « الفرسان الثلاثة » ، « علامة زورو » . وما شابه ذلك من القصص . وفي عام ١٩٢٢ انضم الى حركة المسرح الحديث جماعة أدبية تسمى بچنجا بارو Pujangga Baru ( أى الشعراء الجدد ) . وكانت هذه الحركة اندونيسية خالصة ، في الهامها وأعضائها ، فأخرجوا مسرحيات اندونيسية أصيلة ، وأعادوا اخراج المسرحيات التاريخية من طراز وايانج وونج ، واستخدموا وسائل حرفية حديثة ، وطوروا بعض القصص القديمة لتلائم المسرح ، فأصبحت بذلك عصرية . وكان أهم انصارها من الطلبة والمعلمين .

وفي غضون الحرب العالمية الثانية ، تقدمت حركة المسرح ، مع نمو الوعي القومى ، وتشجيع اليابانيين . واجتمع الكثير من صغار الكتاب والفنانين الذين كانوا يتطلعون الى مسرح اندونيسى أصيل في جوه وأفكاره ، وأطلقوا على جمعيتهم الجديدة « مايا » ( وهى السكربتية المرادفة لكلمة « ايهام » ) . وكان فى قلب الحركة الكاتب اللاحق « أسمر اسماعيل » ، وهو اليوم من أكبر مخرجى ومنتجى الأفلام فى اندونيسيا ، وكذا « مختار لبيس » ، و « روسهان أنور » وهما كاتبان قديران ، يتوليان فى الوقت الحاضر رئاسة تحرير أكبر صحف اندونيسيا ومجالاتها الأدبية . وقد حظيت هذه الجماعة بمساعدة السلطات اليابانية التى كانت تطمح فى استخدام المسرح سلاحا للدعاية لها فى جزيرة جاوا . واتسمت جمعية « مايا » ومدت نشاطها الى سائر المدن .

ولاول مرة ، عرضت مسرحيات تتناول الحياة اليومية ، وتمثل بالملابس المألوفة للناس ، ودخلت برامج الجمعية فى القرى ، وشهد القرويون أول مسرحياتهم التى تختلف عن خيال الظل والمسرائس . واتصل نشاط « مايا » الى ما بعد الحرب ، ونجحت فى اخراج بعض المسرحيات ، وكل ذلك ، بطبيعة الحال ، على أساس من الهواية الخالصة . ومن عروضها ، مسرحية « آبي » Api التى كتبها « أسمر اسماعيل » ( النار ) ، وتحكى قصة رجل أنثى يستغل دراسته

ومعارفه الغريبة في اختراع سلاح مدمر . وفي النهاية يقضى هذا الاختراع على حياته وهو يجرى تجربة في معمله . ويتدمج في العقدة الروائية بعض المشاكل العائلية النابعة من قسوة الرجل وسوء معاملته لزوجته بسبب انها تنتمى الى طبقة اجتماعية اعلى من طبقته ، وكذا من شعور اخته بالاحتقار له ، ومن حقارة ابنه الذى لا ينال من نفوس الناس حتى خطيبته ، سوى الاشفاق والرقاء . وكانت آخر مسرحية أخرجتها جماعة « مايا » ، مسرحية « الإنسان الكامل » ، تأليف « الحكيم » وهو اسم مستعار اشتهر به الدكتور أبو حنيفة ، مندوب اندونيسيا فى الأمم المتحدة ، وتصور قصتها المأساؤى الحرج الذى يقع فيه أحد المتعلمين عندما يحاول أن يعثر على المرأة الجديرة بأن تكون زوجته .

وكانت الفرقة قد اعترمت اخراج نص ، لا يتميز فيه لنوعى اللكر والاثنى ، لمسرحية « طريق التبغ » Tobacco Road ، نقلها « مختار لبيس » من الانجليزية . ولو تم لها ذلك لسكفت أول مسرحية أمريكية تعرض فى اندونيسيا ، وكان ينتظر لها النجاح ، لأن مشاكل طبقة المزارعين ، وهى الجفاف والفاقة ، واحدة فى تلك المنطقة الأمريكية وفى اندونيسيا عامة . على ان الحركة انهارت فى عام ١٩٥٠ بسبب ضروب النشاط التى فرضها الاستقلال على جميع المتعلمين ، ومن ثم انقرط عقد المواهب التى كانت مركزة فى جمعية « مايا » وذهبت مذاهب شتى.

وليس ثمة مسرح حديث فى الوقت الحاضر . ويحدث فى القليل النادر ، أن يمثل نجم سينمائى فى مسرحية من تأليف كاتب سينمائى أجير فى حفلة مسائية واحدة لجمع المال اللازم لمشروع خيرى . وقد شهدت مسرحيتين من هذا القبيل تعالجان مشكلة الحياة العائلية والفضيلة - فالزوجة سالحة ، رغم شكوك افراد أسرتها . بيد أن هذه العروض قد اقتضت هى الأخرى ، لئلا ، فواصل طويلة من الرقص الهندى الحديث بالأسلوب السينمائى .

وفى عام ١٩٥٥ ، أسس « أسمر اسماعيل » الأكاديمية الاندونيسية القومية للمسرح فى جاكرتا . وقد يتبع هذا بعث المسرح الحديث من جديد فى اندونيسيا . على أنه يبدو بوضوح أن الحاجة أو الميل الى المسرح الحديث فى الوقت الحاضر أمر بعيد الاحتمال ، حتى بين المتعلمين الذين تزعموا حركة هذا المسرح فى وقت من الأوقات . وأن الأجنبى ليشعر فى الوقت الحاضر بالمتعة والرضا اللذين تثيرهما فى نفسه عظمة الرقصات الاندونيسية .

# بالي

لا أثر لجزيرة بالي على خريطة العالم ، بل لا تبدو هذه الجزيرة في خريطة اندونيسيا أكثر من ذرة صغيرة شرقى ساحل جاوا . ولابد من خريطة لسوندا الصغرى ، وهى مجموعة الجزر الصغيرة المتناثرة التى تصل ما بين اندونيسيا وأستراليا ، لكى تظهر جزيرة بالي بمساحتها التى تبلغ تسعين ميلا فى خمسين ، وبشكلها الذى يشبه الكتكوت من غير رأسه . وتشيع هذه الجزيرة ، رغم صغر مساحتها وشكلها الغريب ، فى سكانها الذين يبلغون مليوناً ونصف ، وفى الإلاف المؤلفة من السياح الذين يفدون إليها كل عام ، لونا من السحر الخلاب ، يصعب الكتابة عنه دون أن يطيل الكاتب اطالة مملة .

وإذا تأمل الإنسان فى الجزيرة ، سواء مع مادلين كبرول : « على شاطئ البحر فى بالي » أو خلال فيلم « بالي هاى » Bali Hai (جزيرتك الخاصة) ، أو مع فرقة « جون كوست » التى ظهرت بنجاح كبير منذ بضع سنوات فى أمريكا وأوروبا ، تجلت له الصلات الرومانسية واضحة مشرقة . وتبدو كل ألوان الاثارة التى تطلقها كلمتا « استوائية » و « جزيرة فى بحر الجنوب » ، وكأنها قد تركزت فى هذه الجزيرة . ففيها شعب مرجانية متلألئة ، وشواطئ رملية صفراء ، وحقول أرز مقسمة أقساماً متماثلة ، وأغصان شجر جوز الهند التى تتسلالاً مع قطرات المطر ، وترتجف فى مهب النسيم ، ثم بالطبع أشجار الوز الدائمة البراعم ، الموجودة فى كل مكان . وسوف ترى ، حين تطأ قدمك أرض الجزيرة ، اللوحات الهولندية القديمة التى حال لونها ، ولم تزل ملصقة على حوائط الكنائس الجوى أو مكتب الملاحة البحرية ، معلنة عن بالي بأنها « دنيا السحر والجمال » . ومن العسير وصف الجزيرة بعبارة أفصح من هذه العبارة . أما الأهالى فأنهم ذوو بشرة بنية اللون ، وجمال مفرط ، ومودة طبيعية غير متكلفة ، أقوياء البنية ، إذ كانوا نخبة الأرقاء الممتازين فى اندونيسيا لقرون طويلة ، وكانت الفارات التى تشن لاصطياد الرقيق حتى دخلها الهولنديون فى عام ١٩٠٨ هى الغزوات الوحيدة التى تكبدتها الجزيرة .

وقتل بالي ، من الوجهة الدينية ، أقصى امتداد للامبراطورية الهندوسية ، وهى اليوم البلد الهندوسية الوحيدة خارج حدود الهند . وكان الاسلام فى القرن السادس عشر قد أوقف عند جزيرة

جاوا اتساع الهندوسية شرقا . ولا تبعد جاوا عن بالي بأكثر من ميل واحد من مياه البحر . أما من الوجهة التجارية ، فقد كان من حسن حظ بالي ، وهى الجزيرة التى اتحفها الله بالأنعم الكثيرة ، أن ظلت من الذهب والفضة ، والتوابل التى كانت تجتذب المستكشفين فى الماضى . ومن الوجهة الفنية ، فإن الموسيقى والرقص الآسيويين المتطورين بدرجة كبيرة ، مع النظريات الجمالية التى تقوم فى أساسهما ، تبلغ كلها فى جزيرة بالي حدود السمو ، وذروة الكمال . وفى أقصى الشرق ، فى جزيرتى هالماهيرا ، وغينيا الجديدة ، نجد الفنون بدائية فى طبيعتها ، وهى لذلك أدنى مرتبة منها فى سائر اندونيسيا .

وفى كل قرية فى بالي تقريبا ، تنظيم فنى كامل . وينتمى كل فرد من أهالى الجزيرة الى « سوكا » soka أى جمعية من الجمعيات ، قد تكون للرقص أو عزف الفلوت أو خيال الظل أو للفنية والفتيات العذارى الذين يزاولون نشاطا جماعيا ينحصر فى بعض الرقصات الخاصة . وتقدم الجزيرة فى مجموعها لزيائرها ، حتى الذين يعمرون بها مرورا عابرا ، مجموعة متنوعة عجيبة من ألوان المتعة والمغامرة الفنية - كالصور الخيالية فى أسلوبها ، الرقيقة فى صنعها ، والنقوش المنحوتة فى الخشب فى دقة وبراعة ، والرقصات الفردية والجماعية ، والمسرحيات التى يستغرق عرضها الليل بطوله ، وكل ذلك بدرجة مدهشة من الروعة والالتقان ، بالإضافة الى حفلات الموسيقى الأوركسترية التى تقام على نطاق واسع . وقد تزيد نسبة الجماعات الموسيقية الموجودة فى بالي ، بقدر يصعب تحديده ، على نسبة جمعيات الأخوان والأخوات فى أمريكا . وتؤثر الموسيقى فى نفس السائح بقدر ما تؤثر فيه الرقصات . وتصدح مجموعات الآلات المعدنية ، والزيلوفونات ، والسيلسست ، والجونج ، والفلوت ، والطبول ، فتجلجل وترن ، وتصلصل وتطن ، فى نظام موسيقى دقيق حتى أن الأذن الغربية الخالصة تستجيب لانغمالها الهارمونية النابضة .

وجزيرة بالي فريدة فى مجال الفن الآسيوى ، اذ يبدو لى أولا أنها بلد خلاق أصيل . والإبداع ، وهو الصفة التى يقدرها الغرب كثيرا ، ليس من طبيعة آسيا بوجه العموم ، فعظمة الفن فى آسيا مردها الى صفات أخرى . وينصرف الاهتمام الرئيسى فى مجال الفن الآسيوى الى التقاليد ، والتراث القديم ، والثروة الفنية التى سوف تنتقل الى الأجيال القادمة . ويهتم الفنان الآسيوى غير المتأثر بفنون الغرب ، أساسا باتقان إيماءة واحدة انتقلت اليه عن طريق سلسلة طويلة من المعلمين الذين توارثوا الفن بعضهم من بعض أكثر من اهتمامه باكتشاف

إيماءة جديدة ، فى حين أن زميله الفنان الغربى يتلهف على الهروب من للهد الفنى ( الكسرفاتوار ) ليتحرر وينطلق بأجنحته الخاصة ، ويتبع ما يعلبه عليه ملكاته ولهامه . ويستمر معظم الفنانين فى آسيا متلصقين بمعلمهم الى آخر حياتهم ، بغض النظر عن المكائنة الفنية التى يبلغونها . ولقد شهدت كهولا لهم مكانتهم الفنية المرموقة ، يتلقون توجيهات معلمهم بنفس الخضوع والرهبة اللذين يعتريان التلميذ الصغير فى الغرب . عندما يتلقى دروسه الأولى . واعتقد أنه من الصواب أن نقول فى آسيا عموما فى الوقت الحاضر ، أنه أينما تطورت أنماط فنية جديدة ، وحيشما أثبتت أفكار خلاقة ، أو تحققت اختراعات الى حد ما ، فإنها إما أن تكون لها جذور راسخة فى الماضى ، وإما أن تكون واردات حرة من الغرب ، ولا يقلل هذا من قيمة الأشياء الجديدة التى تصنعها اليوم آسيا الناهضة المستيقظة . ومن ناحية أخرى فإن الاهتمام الكبير بالجهود الخلاق فى أوروبا وأمريكا ، واعتبار الابتكار هدفا فى ذاته ، أمران لا يسلمان من الجدل والظن . ولا ريب فى أن هذه الأهداف ثلاثنا كثيرا فى الغرب ، وقد أثبتت منها عناصر حضارتنا التى نفخر بها ، بيد أن تطبيق هذه المعايير الجمالية الغربية على قارة آسيا لا يؤدى إلا الى خطأ فى الحكم وفشل فى التقدير .

وإن المتعة التى نستشعرها فى بالى بسبب هذه السمات الغربية التى نعتز بها ، لا تعنى أن بالى قد فقدت تقاليدها ، أو أنها قد أقامت فنونها الراقصة بعوثة فردية قشبية غير مقيدة . وليس ثمة شيء فى بالى يختلف كثيرا عن ماضيه أو عن الهند القديمة . والجزيرة اسيوية صميمة بصورة لا يستطيع سائر بلاد آسيا التى كان الاستعمار فيها أشد وطأة وإيلاما أن تستعيد مثلها . بيد أن صفة القدم فى ذاتها لا تعنى شيئا عند الباليين كما لا تعنى شيئا عندنا فى الغرب ، نحن الذين لا نملك من التراث القديم بقدر ما يملك الباليون ، ومن ثم كنا نقدر الآثار القديمة أكثر مما يقدرون . وإن ما جعل بالى بمنأى من جاراتها اسيويات هو الاتجاه الذى اتخذته بصدد تقاليدها العظيمة المحترمة . فالتقاليد فى مفهوم البالى تكنيك مرن أو صيغة مرنة وليس قيلا أعمى للقواعد التقليدية . ومهما بدت هذه الحقيقة متناقضة ، فإنها مع ذلك تتيج قدرا هائلا من الخلق والانتاج دون مخالفة القواعد الفنية المستقرة . وربما أمكن مقابلة هذا الاتجاه بفن الباليه الغربى وهو فن كلاسي مثل غيره من رقصات الغرب ، ولم يزل كلاميا وتقليديا ، من بعض الوجوه ، رغم ما طرأ عليه من التجديدات التى ابتعدت به عن كل الحدود التى كانت تميزه فى الأصل . بيد أن النتيجة التى نخرج بها من هذه المقارنة عقيمة كالمقارنة نفسها .

ولا تشور لحسن الحظ بين ألوان الثقافات المختلفة مسألة الأفضل أو الأسوأ . وإنما توجد بقط فروق فى وسائل الحياة . وإن انتقاد الرقص الأمريكى المجرد من التقاليد مثلا ، أو الرثاء لمسرحنا الحديث لأنه قليل المعرفة بالكلاسيات الإغريقية ، أمور لا يفهمها الآسيوى ، كما لا يفهم الأجنبى كيف يفتقد الطابع الثقافى فى آسيا الحاضرة . وإنى لا أستطيع أن آسف حقا على التفاوت فى الفن بين ما هو شاذ وبين ما هو مألوف ، وإنما يخيل الى مع ذلك أن المزيج الطيب بين النوعين فى الفن الذى تقدمه بالى شيء عظيم . ولاشك فى أن ذلك الخلق وتلك الغرابة المشابهين لما عندنا فى الغرب والمناقضين للطبيعة الآسيوية ، واللذين تعرضهما بالى فى رقصها ، يجعلان الجزيرة محبة الى نفس الزائر الغربى .

وظاهرة التقلب فى بالى ظاهرة قوية مستمرة ، وتثير البرعة التى تتغير بها الأشكال الراقصة كل دهشة . ويفدو كل ما جاء فى الكتب خاصا بالرقص البالى ، ما عدا ما يتناول منها القواعد الأصلية والنظرية الجمالية ، فديما بسرعة أكبر من السرعة التى تصبح بها قديمة كل المعلومات المدونة عن سائر بلاد آسيا فى موضوعات مماثلة . وقد أصبح كتاب « الرقص والدراما فى بالى » لـ بيريل دى زويت ووالتر سبى Beryl de Zoete and Walter Spies متخلفا فى معلوماته عن العصر الحاضر . فعندما ظهر منذ عشرين عاما كان حدثا فريدا لامعا . أما اليوم فقد غدا كتابا تاريخيا ، وفقد الكثير من سماته الفصرية . وفى غضون الأربعة عشر عاما التى انقضت منذ أن عرفت بالى لأول مرة ، رأيت بنفسى وقصات تظهر ثم تختفى ، وأساليب الرقص الحديثة تتغير ، والجزيرة يطرأ عليها انقلابات جوهرية فى الأذواق .

ومن أمثلة هذه الظاهرة رقصة جانجر Janger ، ولعلها الرقصة التى أخذ لها أكبر عدد من صور الرقصات فى العالم . ففى هذه الرقصة تجلس فتيات يرتدين قلنسوات مرصعة بالأزهار شبيهة بتيجان الأساقفة ، فى مربع فى مواجهة عدد مماثل لهن من الشبان ، ويتبادل الجميع الفناء ، ويؤدون وهم جلوس بعض الإيماءات . وعندما زرت بالى قبل الحرب العالمية الثانية ، كانت رقصة «جانجر» باقية تبلى آخر أنفاسها لتحفظ بشيء من شعبيتها ، رغم أنها قد ابتكرت حديثا فى عام ١٩٢٠ عندما قدمت فرقة من لاعبي «استامبول» واقفة من جاوا عروضها فى سينجارجا ، وأشاعت نمطا جديدا من ربطات الرأس الروسية التى استخدمتها فى إحدى قراها . وفى



غضون الثورة ، وكنت فى بالى لثانى مرة ، كانت هذه الرقصة قد تلاشت تقريبا . وكان ثمة فرق قليلة فى الشمال تعرضها ، فيلبس فيها الراقصون صدارات لاعبي كرة القدم ، وهذا زى مستورد من الخارج . اما فى الجنوب فقد برزت روابط رقصة «چانجر» البعيدة الانثروبولوجية ( البشرية ) بحفلات الزواج ، فكان النسباس ، تحت تأثير جمعياتهم « السوكا » يستأجرون فرق « چانجر » بقصد الاعلان عن صلاحيتهم للزواج . وفى عام ١٩٥٥ عندما زرت بالى لآخر مرة ، كانت الرقصة قد اختفت ، اللهم الا فرقة صغيرة تظهر فى « فتدق بالى » فى دن باسار Den Pasar عندما يطلب رؤيتها عدد كاف من السياح ، وكذا فرقة « پلياتان » Pliatan التى أعدت صورة مقتضبة من هذه الرقصة لتعرضها فى جولاتها بأوروبا وأمريكا .

وترجع هذه البلبلة الفنية بدوجة كبيرة الى مايسميه البساليون حاسة « مد » mud اي « الملل » ، وتخلق هذه الحاسة فى الناس درجة كبيرة من الابتداعية ، وهى بالطبع علة قدرتهم على الخلق والابتكار . ولما كانوا سريعي الضيق والملل ، فانهم يبحثون من حين لآخر عن وسائل جديدة للهو فى لهفة ملحة دائبة . ويتخذ هذا النشاط أحيانا صورة خلق رقصات جديدة ، وأحيانا أخرى تطوير رقصات قديمة .

وثمة مثل شعبي ساطع يوضح هذه الطبيعة البالية ، ذلك هو « سامبيه » Sampih نجم الرقص فى « فرقة بالى » الذى اغتيل بشكل غامض ، اغتاله مواطنون بعد عودته من أمريكا ، فقد نشر بدعة لم يزل عدد من الراقصين يتبعونها ، ذلك أنه استخدم « الكبيار » Kebyar فقرة رئيسية فى كل قصة راقصة - تصويره وقد غلبه النعاس فراح يرى فيما يراه النائم جماعة من الفتيات الحسنات ، او تصور بعض الفتيات وهن يستحمن ، فيسرق لياهن ( وكل هذه الأقاصيص مأخوذة من الأساطير الهندوسية - وينطق الباليون أسماء الآلهة بما يقرب بقدر المستطاع من نطقها الأصلي ) .

وأحدث مثل ( فى عام ١٩٥٥ ) للابتداعية فى بالى ، ذلك الهوس الشائع فى الجزيرة ، هوس رقصة «چوجيت» ، اي «رقصة الغزل» ، وهى فى جوهرها نمط قديم جدا من الرقص فى بالى ، ولكنها فى صورتها الحالية ، التى تؤديها فتيات ناضجات ، طافيات الأنوثة ، تعرف باسم « يوم يوم » bum bum الذى يضاف الى اسمها الاصلى . ولا ينصرف « يوم يوم » هذا الى اللون التجديد المغاير الذى

تتضمنه الرقصة الآن فقط ، وانما أيضا ، وبنوع خاص ، الى احلى الآلات الموسيقية التى أعيد ادخالها حديثا فى اوركسترا « چوجيت » المكونة كلها من آلات مصنوعة من الفاب الهندى bamboo . اما سائر الفرق الموسيقية ببالى فانها تتكون كلها من آلات معدنية ) . وتتكون اليوم يوم من عودين كبيرين من أعواد الفاب ، يقرعان على الأرض ، فيصدر منهما صوت أجوف : « يوم يوم » . على أن أبداع تجديد استحدث فى الفرقه هو تشغيل صف من قارعى الآلات ، يدق كل منهم عودين قصيرين من الفاب المشقوق بوحداث منتظمة من القمعة والخشخشة تتوافق مع إيقاعات الرقص . وليس لهذا التجديد الألى من اصطلاح خاص يميزه .

ومبدأ رقص « چوجيت » ، قديمه وحديثه ، ان تقوم فتاة على رأسها قلنسوة مرشوق بها شعبتان من أزهار المعبد وعود كبير من البخور المشتعل الذى يتصاعد منه الدخان ، فتؤدى رقصة فردية من طراز لامع متسق . ثم تجول حول الحلبة تفازل الرجال وتصفى البعض منهم ليراقبوا . وللرجل الذى ينضم اليها فى الحلقة أن يرقص كما يرقص المحترفون ، فيقتفى أثر كل خطوة تؤديها ، أو يقودها فى حركات معقدة تنتمى الى رقصات أخرى ، قد تكون كلاسية ، أو يؤدى حركات هزلية أو جنسية ، أو يمثل بايماء ما يعن له من الأشياء ليربك الفتاة أو يبهجها .

ورقصة « چوجيت » هى بصورة ما « رقص الصالون » فى بالى ، ولو انها أكثر تشابكا واشد تعقيدا من الرقص الذى ينصرف اليه هذا التعبير . وچوجيت يوم يوم ، هى هوس الجزيرة فى الوقت الحاضر ، ولذلك فهى تحتكر لبالى بالى ، وايتها اتجه الانسان فى الجزيرة يجدها وحدها تقريبا دون غيرها من الرقصات . ومع ذلك فأتى أجرؤ على القول بأنه فى الوقت الذى يؤلف فيه الكتاب التالى عن جزيرة بالى سوف تبدو كل هذه الأشياء فى ثانيا التاريخ القديم .

وترجع قصة شيوع رقصة « چوجيت يوم يوم » الى عام ١٩٥١ ، وهى انموذج لطبيعة ونشأة البدع فى بالى ، تلك البدع التى لا يمكن التمكن بها . فقد حدث فى حوالى تلك السنة ، على ما يقال ، ان احد اثرياء الراجات فى شمال الجزيرة هجرته زوجته المحبوبة ، فكان عزاؤه الوحيد فى محنته ووحده هذه الرقصة الغزلية المثيرة الفعممة بالاحشاءات ، والى ابتكرت آنئذ من باب التجربة . ورغم أن هذه الرقصة قد سلته وصرفته عن أحزانه ، الا انها لم تف تماما بالفرض

المطلوب منها ، ومن ثم اندفع الراجا كالمجنون فقتل عددا كبيرا من الخلق ثم انتحر فى النهاية . وقد حفظت جثته بعناية لمدة تقرب من السنة حتى الموعد الذى حددته النجوم لحرق جثته . وفى هذه الأثناء انتشرت هذه الرقصة فى الجزيرة كلها انتشار النار فى الهشيم . وكانت رقصة چوجيت يوم يوم بمثابة صورة موجزة لهذه اللحظة المثيرة فى تاريخ الجزيرة . وعندما حل موعد احراق الجثة ، وكان للمتوفى على درجة كبيرة من الثراء ، وكرم الحسب والنسب ( فهو يمت بالقرابة او النسب الى معظم الراجات والشكوردات chokorda « أى صغار الأمراء » ذوى الرتب السامية ، وكان على كل منهم ان يسهم بقدر من المال فى نفقات جنازة قريبه الراحل ) كان الجنائز أروع وأفخم حدث شهدته الجزيرة . ونزع سكان بالى كلهم صوب الشمال ، وشرع كل انسان يطالب برقصات چوجيت يوم يوم خلال هذه الاحتفالات .

ويشاع أن عددا من الثروات قد ضاع ( حتى من الصينيين الحريصين الذين يسيطرون على معظم تجارة الجزيرة ) بسبب استئجار الفتيات للرقص ليلة بعد أخرى . ووقعت حوادث طلاق ، وكانت حجة الزوجات المطلقات لذلك دواما هى أن : « زوجى يقضى كل وقته ، وينفق كل ماله فى رقصة چوجيت » . وأسوأ ما فى الموضوع أن مشاجرات كانت تثور مع كل عرض . فالبنتان يرقصن رقصة جدبا ، فإذا خبطتك فتاة بمروحتها لترقص معها ، كان لقلعتها تلك معنى وإثارة ، فهى قد اختارتك لترقصها ، ومن ثم يستهويك الطرب وتستبد بك النشوة . أما إذا حظى غريم لك بهذا الشرف ، فقد وقعت بك الواقعة . وإذا صرفتك فتاة من داخل الحلقة بخبطة ثانية من مروحتها ، نزلت بك المهانة . وقد طعن رجل بخنجره راقصة چوجيت فقتلها أمام جمهور كبير فزع ، لأنها لم تطلبه للرقص . وحدثت فضلا عن ذلك فضائح بسبب بعض الشبان الذين تزوجوا راقصات چوجيت على أمل أن يهجرن الرقص بعد الزواج ، فكان بعضهم يرفض الامتثال لهذا الشرط ، طمعا فى المال من ناحية ( فراقصة چوجيت تربح بين خمسة وخمسة عشر دولارا فى الليلة الواحدة ، وهو مبلغ كبير فى جزيرة بالى ) ومن ناحية أخرى لأنهن قد أقصدتهن حماسة الجمهور ، فلم يعد فى طوقهن الابتعاد عن جو الإثارة فى حلقة الرقص . وكانت كل فضيحة جديدة تزيد من شهرة چوجيت يوم يوم ، وما لبثت هذه الرقصة أن أصبحت أخطر رقصات بالى وأشدّها إثارة للمشاهير .

وثمة مثل آخر هام لأساليب الرقص البالي التغيرية ، يتعلق بالتبادل الغريب في الرقص بين الذكور والإناث . فقد كانت بالي تتبع لأمم طويلة تقليدا يقضى بأن يرقص الفتى مقلدا الفتاة . ويستهدف هذا التفضيل للفتيان ، أكثر ما يستهدف ، وعلى تقيض ما يتوهمه الغربي لأول وهلة ، منع الرذيلة ، لا تشجيعها ، ووسم الرقص يطابع أرقى ، وأنأى عن الجنس ، وأقرب إلى الفضيلة ، مما إذا كانت النساء هن اللواتي يرقصن . ثم إن المكانة الضئيلة التي تحتلها المرأة في المجتمع الآسيوي ، والقيود الكبرى المفروضة على تصرفاتها ، والتي تحدد ما يجب وما لا يجوز أن تعمله ، قد أدت إلى زيادة عدد الرجال المشتغلين بالمسائل العامة وزيادة كبيرة على النساء ، باستثناء القصور والبلطات بطبيعة الحال . ولكن في بالي ، حيث الرقص وظيفة دينية وعامة ، ومن ثم يختص بها كل أفراد الشعب ، فإن أهواء وأذواق الراقصات والأمراء لا سلطان لها في هذا المجال . ويخيل إلى أيضا أن الفنان كانوا يعتبرون أظهر من الفتيات الصغيرات ، لأن منهم من يصبحون قساوسة ورجال دين . ووجود الرجال في المعابد بصفة راقصين أمر يناسب الآلهة ، بخلاف النسوة اللواتي لا يحتاج لهن أكثر من أن يصبحن راهبات .

ولا ريب أن صفة العفة والطهارة التي يتسم بها الرقص البالي قد أدهشت المتفرجين الأجانب الذين شهدوا راقصات «فرقة بالي» . وقد نوهت جميع الصحف بصغر سن الراقصات بلرجة مدهشة . والقاعدة العامة المتبعة في جميع رقصات بالي الكلاسيكية أن البنات اللواتي لم يبلغن سن المحيض صالحات للرقص من الوجهة الفنية . وكانت هناك فيما مضى قيود أشد في اختيار الراقصات ، فلم يكن في المستطاع اختيارهن من بين الطوائف التي تشتغل بالجلود أو ببيع الحيوانات ، ولا يمكن السماح بالرقص لفتاة إذا وجدت ندبة في أي جزء من جسمها . والآن ، إلى اليوم ، أنه بمجرد أن تتزوج الفتاة - وكل فتاة تصبح صالحة للزواج من لحظة أن ياتيها الحيض لأول مرة - فإنها تتوقف عن الرقص .

ولكن بالي بلاد معقولة ، ولذلك فهي تبيح بعض الاستثناءات . فهناك رقصات للنسوة العجائز ، مثل رقصة «مندت» Mendet وتستطيع الفتاة المتنازة ، غير العادية أن ترقص إلى ما شاء الله : وكانت رقصة جوجيت يوم يوم ، فضلا عن ذلك ، ضربة خطيرة أصابت تقاليد الرقص .

كانت «چوجيت» فى بدايتها رقصة يؤدها فتى صغير يلبس ثوب فتاة . واذ كانت على هذه الصورة خالية من اللذة الحسية الجنسية التى تثور عندما يرقص رجلان معاً ، فقد تقبلها الناس فى بدء امرها واجازوها . أما بدعة أداء البنات البالغات رقصة چوجيت ( ويقول الباليون عنهن : « البنات النواهد » ) ، فانها حديثة جداً ، ولم تزل تصدم مشاعر المتقدمين فى السن . على أن البالى يشعر بشئ من النفور من المرأة التى لها بنات يرقصن فى أمكنة عامة . وفى بالى ، على ما يبدو ، ظاهرة كانت شائعة فى هوليوود ، تلك هى اخفاء أعمار الممثلات ، وزواجهن ، وأطفالهن . وعلى العموم لا تطبق اليوم القواعد التى تقضى بقصر الرقص على الصبيان اليافعين ، تطبيقاً صارماً الا فى رقصات الغيبوبة .

وموضوع الاتصال الجنسى فى آسيا موضوع معقد برمته ، ومن العسير تجنب الإشارة اليه مراراً وتكراراً كلما تكشفت مظاهره . ولنستطرد قليلاً فنقول أن الثقافة الهندوسية تبدو فى نظر الغربى فسيحة الجبال من وجهة الصلات الجنسية الحادة الإباحية - ويتضح ذلك فى المجموعة الهائلة من نقوش المسابيد «ميثونا» Mithuna والتمائيل الرائعة فى كوناارك وخاجوراو ، وفى النصوص القديمة المقدسة مثل «كاماسوترا» Kamasutra ، ورقصاتها التى يؤدها « الديفادات » ومنهن مومسات ، ويلعبن فيها أدواراً من طقوس العبادة الأصلية . بيد أن القليل النادر من هذه المظاهر الصريحة المكشوفة هو الذى انتقل الى خارج الهند ، آية ذلك أننى لا أعرف قطعة واحدة من أعمال النحت فى الخرائب المعمارية بجنوب شرق آسيا تمثل الاتصال الجنسى ، رغم أن طرز هذه الأعمال وصنعتها الفنية تماثل أسلافها الهندية . وكل عبارات الشهوة التى قد يقع عليها الإنسان فى كتابات العبادات فى الهند ، يجدها قد خففت ان لم تكن حذفت عند انتقالها خارج الهند . على أن بعض عناصر الرقص خارج الهند تنطوى على طاقة كامنة من الفجور . وقد يتخدع الغربى باططافاته الأولى فى هذا الصدد . ففي الكيبيار « Kebyar » ، على سبيل المثال ، وهى رقصة تؤدى جلوساً فى وسط الفرقة الموسيقية فى بالى ، يلثم الراقص قارع الطبل ، وهو رجل ( والقبلة « تشيوم » فى بالى تؤدى بحك الأنفين ) . على أن هذا الأمر ينبثق من اعتبارات جمالية أكثر منها «جنسية مثلية» (١) ويجد الآسيويون متعة فى المبادلات الفنية : فالصبيان يرقصون كالرجال ، ويغازل البنات غير الناضجات الرجال

(١) ميل جنسى أو صلة من جانب الفرد نحو غيره من نفس الجنس .

مثلما تفعل المومسات . وقيلة « الكيبيار » تمثل فى مفهوم البالى شعور الدهشة والاستغراب ، وكأنها ختام لعبة أو خسدة ، وهى انبثاق عاطفية تعبر عن الاحترام للطبال الذى يعتبر قائد الفرقة الموسيقية . وإذا الحقت على أحد أهالى بالى فى أن يبحث لك فى قريحته عن معنى أو مبرر لهذه القبلة ، فانه سوف يخبرك ولاشك أن الراقص يسدى افتنانه بروعة الأوركسترا . وإذا أبدت لاسيوى أنه من الأفضل أن تؤدى النسوة أدوار النساء ، والرجال أدوار الرجال ، كان قمينا أن يتعجب من هذا رأى ، ولا ريب أنك جانب الصواب ، وأنتك تضع « الفجور الجنى » فى غير محله .

وهناك أجزاء أخرى فى آسيا تتوسع كثيرا فى هذه الفكرة . فليس ثمة شيء يدخل البهجة فى نفوس النظارة أكثر من منظر الصبى الذى يمثل دورا بطوليا ، ويرقص رقصة قتال هائلة ضد خصم من الرجال الأشداء . وفى مانيبور يمثل ادغال مع الرجال ، رغم أن الأدوار كلها تختص برجال الفين . وفى كابوكى ، يرقص رجال مسنون ، قد تجاوزوا أحيانا السبعين ، ويؤدون أدوار فتيات صغيرات . وانى لأذكر تماما أننى دهشت حين قرأت لأول مرة نقدا فى صحيفة يابانية قبل الحرب ، يقول كاتبه أن أحد الممثلين فى الأربعينات من عمره ، لم يبلغ بعد السن التى تؤهله لأن يؤدى الدور الراقص الصعب الخاص بشخصية فتاة فى التاسعة عشرة ، ولا ريب أن الكاتب يعنى بذلك أن الممثل لم يكتسب بعد الكفاءة الفنية التى تؤهله للقيام بهذا الدور الخطير المعقد العسير جسميا ونفسيا .

ومنذ حوالى خمسة عشر عاما أو عشرين ، اختفت تماما عادة قيام الصبية بأداء رقصات البنات فى بالى . وقد شهدت ذات مرة ولدا «جوجيت» ، وكان مثل هذا الولد يسمى «جاندرونج» Gandrung ولكن رقصه كان يتسم بذلك اللون من الخرق الذى ينبىء بقرب زوال أية رقصة فى بالى . ولا يظهر الرجال حاليا فى أدوار النساء ، وإذا فعلوا ذلك اعتبروا ممثلين هزلين — ويمثل هذه السرعة تتغير الأذواق فى بالى ، وبهذه الدرجة الكبيرة أثرت الحضارة الغربية فى رقصة جوجيت . واستمر حب الباليين للتغيير ، وتأرجحت الطرز والأساليب حتى انقلبت بصورة معوجة فاسدة الى الوجهة المضادة .

واليوم تمتلئ بالى بفتيات يؤدين رقصات الرجال ، وأبرز مثل لهذا الاتجاه فى الرقص ، نجمة بالى الالامعة فى الوقت الحاضر ، وأحب راقصة الى نفوس الشعب ، وهى «دهارنى» Dharni التى ترتقص

والرجال رغم كونها امرأة شابة وافرة الحسن والجسمال ، ومتزوجة وسعيدة في زواجها . فإذا قال إنسان لامرأة في بالي أنها ترفض رقص الرجال ، كان قوله هذا بمثابة ثناء عليها ، بقدر ما يعتبر مديحا قول الإنسان « لايدا باجوس اوكا » *Ida Bagus Oka* من بلانجينجا ( وهو أشهر راقص كيبيار في الجزيرة في الوقت الحاضر ) أنه جميل كالنساء . وقد بدأ نجاح دهارمي عندما رقصت الكيبيار ، بشعرها المرتفع ، المصبوب خلف رباط الرأس الذهبي ، ونقبتها الأرجوانية الذهبية اللون القصيرة التي تصل الى ركبتيها ، والتي يلبسها الرجال الذين يرقصون الكيبيار . وفي هذا الثوب شيء من الجراءة بالنسبة للمرأة في بالي ، التي يسع لها بأن تكشف صدرها دون حرج أو عقاب ، ولكنها تلام اذا كشفت عن ارسهاغا وكأنها أتت أمرا شائنا . ولما كانت دهارمي راقصة بارعة تحظى باعجاب الناس ، كان لها أن تصنع ما يحلو لها ، ومن ثم أثبتت من رقصها الكثير من البدع التي شاعت وراجت ، وكانت هي طليعة لطوفان من المقلدات لرقصها . واليوم يرقص الكيبيار عدد من الفتيات يفوق عدد الراقصين من الرجال . ويخيل الى أن هذه الظاهرة تنبؤ بمصر هذه الرقصة أيضا الى الأفل . وعلى كل حال ، فقد عاشت هذه الرقصة في بالي الى اليوم حوالي ثلاثين عاما ، وربما آن الاوان لتحل رقصة أخرى محلها قبل أن يستبدل الليل بالناس .

وليست دهارمي ، في نظر أهل الجيل الماضي ، المحافظين على أمجاد بالي ، على درجة من الروعة تصادل « تشامبانج » *Champlung* مثلا في الماضي ، أو « جوجيت بنكاسا » *Joget Bunkasa* ( التي هجرت الرقص عندما أدركت سن البلوغ ) ، أو ماريو *Mario* الذائع الصيت ، وتلميذه « جستى راکا » *Gusti Raka* . بيد أنه لا نزاع في أن دهارمي فنانة لامعة ، وأعظم راقصة خلاقة أنجبتها بالي ، وأنها « ريرتوار » طويل يمتد من رقصة « لجونج » *Legong* التقليدية في « كيبيار » النسوى الى عدد من المؤلفات المبتكرة التي صممتها بالاشتراك مع معلمها ، فمنها رقصة ثنائية تسمى « راتيه ميتو » *Ratih metu* تظهر فيها شخصيتا الشمس والقمر ( وتؤدي درهماي دور الشمس ، وهو خاص بالرجال ) . وتتلخص موضوع الرقصة في أن السحب تفصل الشمس دوما عن القمر ، ولكنهما ينفذان منها في النهاية يلتقيان ، ويقبل كل منهما الآخر - وتنتهي الرقصة بمنظر خلابة .

ومن رقصاتها رقصة منفردة ، تسمى مونج نورنج *Maung Nauring* يشبه رقص الورداء بسبب في أعقاب الراجا ، ولا شيء غير هذا

ولا يظهر الراجا على خشبة المسرح ) . وهذه الرقصة من أشد الأشياء التي خبرتها في حياتي مسيطرة على المشاعر . وتتكون الرقصة في ميناها من مسيرة تبدأ من خلف المسرح وتتخذ خطا مستقيما ينتهي الى الأضواء السفلية الأمامية ، أو على حد تعبير الباليين : من أحد أطراف « الساحة المغفرة » الى طرفها الآخر حيث تجلس الفرقة الموسيقية . وفي غضون الدقائق العشرين التي يستغرقها الرقصة ، تشد دهارمى اليها نفوس النظارة ، في تركيز شديد ، وتشحن الجو بتتابع دائب من مؤثرات لا تنقشع ولا تتسامى الا في لحظات صغيرة من الراحة والاسترخاء . وفي حين تهدر الفرقة الموسيقية ( الجيملان ) بانغامها المركبة المرتجفة ، تعرض دهارمى في أدائها كل خصائص الرقص البالى ، فهي تشغل نظراتها ، ثم توسع فتتخضع عينها ، أو تمد بصرها فوق رؤوس الفرقة الموسيقية الى آفاق بعيدة مبهمه ، وتحرك مقلتها بسرعة يمنة ويسرة ، أو ترتفعان الى أعلى وأسفل ، في محجريهما . وتتقوس أحد حاجبيها بسرعة . وتتموج أردافها في حركة دائرية حلزونية . وترفرف بأصابعها كأوراق الأشجار ، وتفتح أحيانا وتغلق وكأنها ثنيات مروحة . ويرسم قمها الابتسامة النصفية الجريئة المألوفة في بالي ، والتي تفصح عن الكثير من المعاني كالافراء والازدراء . وتطرق رأسها وهي تتحرك يمنة ويسرة فوق عنقها . أما الجذع العلوى فإنه يظل على الوضع المنحرف غير المتزن الخارج عن محور الجسم ، المألوف في رقص بالي . وتباعد الركبتان الى أقصى حد ، وترتجف أحدهما من حين لآخر بحركة علوية وسفلية زيادة في الاثارة . وتتقوس أصابع القدمين الى أعلى . أما الذراعان فانهما تنبسطان دائما جانبا في مستوى الكتفين ، مع كسر المرفقين ، وفتح راحتي اليدين في اتجاه النظارة . وتخلل كل هذه الحركات وقفات جامدة ، في وضعات معينة ، يرتفع فيها الجسم وينخفض بصورة غير محسوسة وكأنما هو يتنفس تنفسا خفيا .

وتؤدي في بداية كل فقرة ايماءة «فتح الستارة» ( وهي اسلوب مطور من حركة التحية الشائعة في آسيا كلها ) ، فتضع اليدين امام الوجه ، مع فتح الكتفين ، وترتفع الأصابع ، ثم تتباعد اليدين في خط منحرف ، فتكتشفان بذلك عن الوجه ، ولا تتوقفان الا عندما يتخذ الجسم هيئته الراقصة الكاملة . وتلف اليدين وتدوران ، وتضعان أزهارا وهمية في الشعر ، أو تتوقفان عند الجبهة ، وهما ترتبطان كأجنحة الطائر الطنان ، وكأنما الراقصة قد استغرقت للحظة عابرة في فكرة أو رغبة . أما المشى ، ويستغرق الرقصة كلها على وجه التقريب ،



فانه يتتابع فى حركات مرتجة ، فيبدأ ثم يتوقف . ويخيل لرئيس الوزراء المخلص انه يرى اخطارا ، فتتوتر حركاته ، ثم يتراخى عندما يدرك ان الامر كله خيالات وأوهام . وبفضل يقظة رئيس الوزراء ورقابته ، ينهى الرجا جولته فى أمن وسلام ، وتنتهى بذلك الرقصة التى هى فى الواقع مجرد براعة فنية فى الاداء محبوكه فى موضوع ضئيل . وليس لمة شئ يحدث ، ولكن المشاهد يجد نفسه فى ختام العرض منهوك القوى والمضطر .

وينعكس روح التغيير والابتداع فى الرقص البالى على الرقصات القديمة الراسخة بعدة سبل ، فكلما ظهرت رقصات جديدة ، تلاشت القديمة . وهناك رقصات اندثرت تماما : فرقصة واينج وونج ، التى كانت تصور بالرقص ملحمة الرامايانا كلها ، وتؤديها فرقة كبيرة ، قد غابت اليوم فى طيات الماضى . اما رقصة « جامبه » Gambuh ، فلم تظهر منذ حوالى عشر سنوات . على انه لم تزل بعض الرقصات تؤدي حتى اليوم ، وقد نالها شئ طفيف من التغيير . وقد بدىء فى عرض بعض انواع رقصة « ليجونج » Legong فى عدة أماكن ، وأعيد احياء النمط التقليدى منها فى قرية « سابا » عندما وجد الاهالى فى القرية فتاتين متماثلتين تماما فى الهيئة والقدره . وفى « ماس » باليه جديده على نسق باليه « جابور » Gabor القديم فى « أوبور » . ولم تزل البشاك شائعة فى أسلوبها البالى اللطيف . ولم ترح رقصة « ريجانج » Rejang تؤدي فى « باتوان » ، ويشارك فى ادائها كل نساء واطفال القرية . وتعرض رقصة « باريس » Baris الخاصة ببلدة « دين باسار » فى القرى الكبيرة وفى احتفالات حرق جثث الموتى . ولم تزل رقصة كيشاك Kechak - أى رقصة القرد - تمثل عرضا أسبوعيا هاما . يقام فى « بونا » من أجل السياح . وفى هذه الرقصة يقوم خمسون رجلا بالفناء وتلعيب أصابعهم بأشكال مسرحية شيطانية ، مثلما يجرى فى طقوس فودو voodoo (١) وذلك حول شعلة موقدة ، ويقرون رقصاتهم هذا بتمثيل فقرة من الرامايانا . وتقدم بلدة « سينجاياو » من وقت لآخر رقصة « كريس » Kris ، ويقوم فيها رجال مخدرون بأغماذ خناجرهم فى صدورهم ، فى وضع النهار ، ليلتقط المصورون صورا لهم .

(١) معتقدات بدائية وشعائر أفريقية الأصل ، وجدت بين زواج جزر الهند الغربية وجنوب الولايات المتحدة الأمريكية ، وكانت فيما مضى تتضمن شعائر عبادة الأوتان ، والتضحية البشرية ، وإكالي اللحم الإدمية ، ولكنها اليوم تقبصر على فنون السحر والشعوذ .

ولعل هناك قسما واحدا من الوان الرقص البالى يتمتع بالحصانة من  
سطوة التغيير بالجملة ، ذلك هو « سانج هيسانج » Sang hyong  
- أى رقصات الغيبوبة ، وهى رقصات تحظى بكل صيانة ورعاية . وإذا  
كتب وصف لهذه الرقصات ، بدا وكأنه تقرير أنثروبولوجى . على انه اذا  
حضر الانسان بنفسه عرضا لهذه الرقصات وشهداها على حقيقتها ، فانه  
حقيق بأن ينسى كل ما قرأ ، ويجد العرض أمام عينيه تجربة جدية ، أن  
لم تكن رصينة ، ويدوب الفارق الذى يباعد بين حالة الغيبوبة وبين الحياة  
الواقعية للانسان أمام المنظر الذى يتجلى فيه بأس المؤدين ، وسهولة  
تصديق المتفرجين لما يشهدون .

ويتلخص رقص الغيبوبة ، عامة ، فى انه بعد النطق ببعض التعازيم  
السحرية ، وسكب بعض الأثرية المقدسة ، ورسم أشكال سحرية  
mandalas فى السماء ، يدخل الراقصون فى حالة من الوعى غير  
طبيعية - ومنهم من لم يسبق له أداء هذه الرقصة بصفة رسمية -  
ويؤدون حركات بارعة تبرهن على قوة البدن وشدة التحمل ، بل انهم  
يكابدون بعض ضروب التعذيب المعتدلة التى لا طاقة لهم بها فى حالتهم  
العادية ، ومع ذلك فهم لا يشكون من أية آثار تخلفها هذه الفعالة فى  
أجسامهم . وربما اتاحت رقصات الغيبوبة هذه للمشاهد الأجبنى أن  
يكشف قليلا ، وبطريقة فعالة ، من أغوار جزيرة بالى .

واكثر الرقصات التى شهدتها اثناء للفرع وتحريكا للأحاسيس ،  
رقص النار فى « كابوكاباس » . ويمكن تنظيم عرض هذه الرقصة فى  
مقابل مائة وخمسين روبية (خمسة دولارات بسعر السوق الحرة المتداولة  
عادة فى اندونيسيا) . وعلى الانسان الراغب فى مشاهدة هذه الرقصة  
أن يعضى أولا الى « كينتامانى » ، وهى محطة فى أعالي جبال شمال بالى  
المكسوة بأشجار الصنوبر ، على بعد ساعتين ، فى طريق جيد ، من بلدة  
« دين باسار » ، ويوجد بها نزل ممتاز . ومن هناك يعضى الانسان  
راجلا مسيرة ميل واحد ، منحدرًا على سفح تل ، حتى يصل الى قرية  
كابوكاباس الخاملة الذكر . ومن عادة أهالى هذه القرية أن يقيموا  
فنانين على استعداد دائم لأداء هذه العروض ، وقاية للقرية من الأرواح  
الشريرة . فاذا بلغت الفتاة سن الحلم ، اختير غيرها . ويشترط فى  
الفتاة التى تنتخب لهذا الغرض ، عدة شروط منها استجابتها للتنويم  
المغناطيسى .

وقبلى بداية العرض ، يجلس المتفرج فى الخلاء ، فى هواء المساء  
المنعش ، وتبدأ الفتاتان فى الرقص ، وهما ذاهلتان عما حولهما ، منومتان  
تنويمًا ذاتيًا ، وعليهما ثياب تقليدية من قماش مذهب كورق الشجر ،

وعلى راسيهما قلنسوتان من الأزهار والخص المبيض . وفجأة ، ودون أى انذار ، تثب الفتانان ، وأعينهما مقفلة ، فى ثقة وثبات ، فوق اكتاف رجلين يجلسان بالقرب من فرقة موسيقية لا تستخدم من الآلات سوى اعود الغاب ، ونوع من القيثارات الصغيرة على شكل الهارب Jew's harp . وينهض الرجلان ، ويشعران فى الرقص حول الساحة ، والبنتان راكبتان فوق اكتافهما . واعترف بأن هذا هو المكان الوحيد الذى شهدت فيه رقصا وأنا رافع عيني صوب السماء . وكلما استرجعت فى خيالى هذا المشهد ، أدركت اننى لم أر فى حياتى من قبل شخصين يرقصان معا فى وقت واحد ، وليس لهما على الأرض سوى قدمين . وخلال هذا العرض السامق فى الفضاء، تؤدى الفتانان انحناءات خلفية تتحدى دون قصد كل قوانين الجاذبية الأرضية ، ولا تركزان على اكتاف الرجلين الا بوساطة أصابع أقدامهما . ويهرول الرجلان حول الساحة حاملين الفتانين متزنيتين . وبعد برهة ، يشعل بعض الرجال نارا وهاجة من قشور جوز الهند الجافة . وعندما تحترق حتى تغدو جذوة متقدة ، يصب الرجال عليها ملء صفيحة من الكروسين ، فتتواهب السنة اللهب الى أعلى ، وفى هذه اللحظة تنفجر أوركسترا ( جيملان ) بأصوات صاخبة تطلقها قضبان معدنية ، وتلقى الفتانان بأنفسهما فى قلب النيران التى تصل الى ارتفاع ركبهما ، وهما لا تكفان عن الرقص ، وكأنهما فراشتان تتهافتان على الأنوار ، وتبقيان وسط السمر ، وهما تدبان بأقدامهما ، وترفسان بأرجلهما حتى تخدم آخره جمرة فى النار .

ومنذ زمن ليس بالبعيد ، كانت شركة سينمائية إيطالية تخرج بالقرية فيلما تسجيليا ، فصنع لها شيوخ القرية نارا خاصة لها ضعف حجم النار التى تصنع لهذا الغرض ، وذلك بأن القوا المزيد من الكروسين، وأوضح كبيرهم قائلا ان هذه زيادة طفيفة فى مقدار الوقود . على أنه مهما ارتفعت السنة اللهب ، فان أقدام الفتانين لا تحترقان البتة ، وقد تسود بسبب الدخان . بل العجيب فى الأمر أن النار لا تتصل أبدا بشيأهما .

وفى قرية « جوكليجي » الصغيرة ، بالقرب من « سيلات » حيث يعيش المصور السويتيرى « تيومبيير » ، يمكن تنظيم عرض لرقصة غيبوبة من طراز آخر مختلف . اقضى حين يجلس نسوة مسنات حول الساحة ويترنن بعض عبارات التعاويذ والأهازيج القدسة المستعملة فى هذه المناسبات الخاصة ، تنحنى فتانان فوق موقد البخور . وعندما تتخذ حواسهما ، تشرعان فى الرقص . والفروض هنا أن تصيح الفتانان « إفسبارا » apsaras ( أوديدارى dedari بلسان أهل بالي ) - أى حوريات سماوية ، كما ورد فى الأساطير الهندوسية . وتتبع الفتانان

برقصهما كلمات الجمل الغنائية القصيرة . وكلما توقف الغنساء ارتفعت  
الفتاتان على الأرض . وما أن يعود الغناء حتى تنهض الفتاتان ، وكانهما  
عرائس المريونيت التي ترقعها خيوط غير مرئية . وتقول كلمات الأغنية  
للفتاتين انهما زهرتان تتدليان من شجرة . ثم تؤدي الفتاتان انحناءة  
خليفة ، وتتوازنان توازنا خطرا على عمود من الغاب يرفعه رجلان يطوفان  
به حول ساحة المعبد ، ويقولان « انتما عصفوران فوق شجرة » .  
وتجلس الفتاتان على العمود ، ثم ترفعان في الهواء ، ولا تقعان . وثمة  
حركة متباعدة وحديثة بعض الشيء ، تتمثل في امطاء الفتاتين «الديدارى»  
سجائر من فصوص وأوراق زهر القرنفل الجافة ، ملفوفة في قشور  
القمح . وتستمر الأغنية فتقول « تعلى الآلهة الفتيات السماويات سجائر  
من الجنة يشعلها وقود الفردوس » ، ثم تلقى الفتاتان السجائر الى المغنيات  
اللواتي يشعلنها ويواصلن الترنم بعبارات أخرى . وتشعر فرقة موسيقية  
من القيثارات في العزف ، وتزداد الرقصة عنفا وتهتكا .

وقد فسر لى « بالى » ذات يوم هذا التهيج الجنونى الذى يستبد  
بفتيات « الديدارى » ، فقال : « الموسيقى خمر الديدارى » . ولا تلبث  
الفتاتان ان تبديا الضيق والتدبر من جميع الأصوات ما خلا الأغاني  
الحزينة التى تترنم بها النسوة . وقد رأيتهما تصفعان الموسيقيين لمنعهم  
من الاستمرار فى إثارة اعصابهما . وتقول المغنيات أخيرا « والآن تعود  
الديدارى الى بيوتهن » . وتنتهى رقصة الغيبوبة ، وتشرب الفتاتان كوبا  
من الماء تقع فيه زهر الاقحوان ، فتعودان الى حالتها الطبيعية . وقد  
ترقص الفتاتان طول الليل ، ومع ذلك لا تشعران بأى تعب ، بل لاتذكران  
بعد ذلك أى شيء مما حدث لهما . وإذا كان الانسان على قدر من الصفاقة  
يجرؤ معه على سؤال القوم من حقيقة ما حدث للفتاتين ، قيل له ان  
حوريات قد جئن من السماء الى الأرض فى زيارة وقتية وتجسدن  
الفتاتين .

وان احتلال الرقص مركز الصدارة فى بالى ، جزيرة الرقصات  
المرفعة المستوى ، الكبيرة التطور فى كل عناصرها ، ل يبدو أمرا شاذا  
لا يتمشى مع طبيعة الحياة العملية التى تسود عالمنا الحاضر . ولا مرأ أنه  
لا يوجد بلد واحد فى الدنيا يزخر بمثل ما تزخر به جزيرة بالى من  
العجائب والمباهج والرقص . ويسعدنى أن أقول ان السائح منصر هام فى  
هذه الحقيقة . والكثير من راقصى وراقصات بالى ( ما عدا راقصات  
الغيبوبة ) محترفون يكسبون عيشهم من مزاوله فنهم . ولما كانت فى  
بالى رقصات كثيرة جدا ، والكثير منها قد خرج من المعابد وأصبح فنا  
دنيويا وشخصيا ، فقد أصبح من المستحيل على الجزيرة ان تتحمل

الإنفاق على الرقص دون معونة . وكان لا مناص من تدخل عامل جديد في هذا المجال ، فأصبح السياح اليوم جمهورا متفرجا يدفع أجر فرجه . وأن أهمية جمهور النظارة الذين يدفعون أجر مقاعدهم في مسرح الباليه الغربى ، لتضارع أهمية السائح الذى يفد الى جزيرة بالى ، فانه يؤدي الى الجزيرة خدمات جليلة .

ويجلب السائح مالا وثروة لجزيرة بالى ويضمن عيش المئات العديدة من الراقصين فى جميع أنحاء الجزيرة . وفى مقدور الراقص فى بالى أن يرقص بأية صورة تطو له . وفى الجزيرة مئات الرقصات التى لا يراها السائحون أبدا الا اذا استقروا طويلا فى الجزيرة ، وترامت الى أسماعهم أنباء القرى التى تعتزج محاولة ابتكار رقص جديد أو تجديد رقصة تقليدية نسيها الناس منذ عشرات السنين . واعتقد أنه من العدل أن نقول أن أحسن الراقصين ، حسب المفهوم الدولى للمستوى العام الشامل ، يجدون طريقهم الى جمهور السياح . وقد أصبح من عادة الناس ، لسبب ما ، أن ينظروا بعين الازدراء الى الراقصين الذين يرقصون فى حلقة الرقص خارج « فندق بالى » ، ويقولوا عن هذه الرقصات انها « سياحية » ، وهذا قول ظالم . فالسائح الذى لا يغير أبدا بالخروج من بلدة « دين باسار » لا يفقه مع ذلك أحد فيما يعرض عليه من رقصات بالى ، فهى كلها أصيلة ، ومن الخطأ الحط من شأن هذه العروض ، وشبيه بهذا أن يرفض انسان رؤية « مارجوت فونتين » فى مسرح سادلزويلز (١) بحجة أنه يفضل رؤيتها وهى ترقص فى الغابات فى عصر يوم من أيام الصيف متحررة من الجو التجارى الذى يمثله جمهور النظارة فى المسرح . والسائح يأتى الى بالى من أجل الرقص ، ولكن العكس من هذا غير صحيح ، فالسياح ليسوا العلة الوحيدة لوجود الرقص فى بالى .

والحقيقة انه اذا أراد انسان أن يخلق النمط الكامل للرقص الحقيقى بامتاع السائح ، فانه سوف ينتج لونا مماثلا كل المماثلة لما انتهى الباليون الى صنعه من رقصات . وفى رقص بالى عدد لا حصر له من الوضعيات التى تجعله متعة للغربيين . والرقصات كلها سهلة على الأفهام ، وليس لمعظمها الا خيط رفيع من قصة ما ان لم تكن خالية من أية قصة ، والكثير منها تجرئدى تماما ، ليس من شأنه الا ملء الفراغ بحركات زخرفية . وقد خففت « المودرا » mudras الهندية حتى غدت حركات لا مغزى

---

(١) راقصة انجليزية مشهورة ، ولدت عام ١٩١٩ ، وأصبحت بعد عام ١٩٣٥ الباليهينا الأولى لفرقة سادلز ويلز الانجليزية - للترجم .

لها ، والأصابع فيها لاتصو راية معاني . ولا تمثل أى شىء من شأنه ارهاق  
 أذهان المشاهدين . وليس ثمة كلمات تحمل المتفرج على أن يتتبع ويتفهم  
 مايصنعه الراقص ، فيما عدا بعض الأحوال الاستثنائية . وأخيرا فان  
 الحركة دائما سريعة . وليس هنا رقصات بطيئة يتفد لها صبر المتفرج .  
 والرقصات كلها قصيرة وسريعة ونشيطة . وعلى العموم فان العباء  
 الأسطاطيقى ( الجمالى ) الذى يقع على نفس المشاهد أخف فى الرقص البالى  
 منه فى أى نمط آخر للرقص فى العالم . والرقص البالى يتطلب من  
 المشاهد جهدا عقليا أقل مما يتطلبه أى رقص آخر ، حتى رقص الباليه  
 الغربى . وحركة الرقص البالى وكذا النغم البالى أشياء ألف اليها وائل  
 ازعاجا لنفوسنا من الكثير من البدع التى استحدثتها مدارس الرقص  
 الحديث .



ومن السهل على الانسان المتأثر بفتنة الرقص البالى ، أن يجهل أن  
 بالى تمتلك نمطا دراميا قويا يسمى « أرجا » Arja ، يؤدى بالملابس  
 الكلاسية المصنوعة من أقمشة مذهبة وفلانس من أزهاره ، ويستغرق عرضه  
 الليل بطوله ، وتعالج قصصه دائما الملوك ( الذين يتحدثون باللغة البالية  
 الراقية أو اللغة الجاوية ) واتباعهم ( ويتحدثون باللهجة البالية الدارجة ،  
 الأمر الذى يجعل التمثيل كله واضحا ومفهوما ) وبعض أحداث التاريخ  
 الملكى فى بالى ، الملىء بضروب العبودية والرق . وان الالتقاء بالنغم المل  
 الصاعد والهابط ( ويبدأ الالتقاء دائما بنغم مرتفع ثم يهبط الى ما يشبه  
 الأنين فى نهاية الجملة ) ، وطبيعة القصص المتقطعة التى تستمر ساعات  
 طويلة ، والكلام المتصل بلهجات بالية مختلفة ، كل ذلك ليس فيه مايجذب  
 السائح مثلاما يجذبه الرقص .

أما بالنسبة الى أهل بالى فان « أرجا » جزء هام من حياتهم ، ويتقاطر  
 الناس لمشاهدتها كما تقبل نحن على برودواى أو وست اند . وفى رأى  
 ان على الغربى أن ينتظر حتى يخلق الباليون نمطا مسرحيا آخر يتحول  
 اليه من رقص الجزيرة الذى يسيطر على وجدانه .

وأول مايجدر بكل زائر ينزل بجزيرة بالى أن يتسأل عنه هو السبب  
 الذى من أجله تنتج الجزيرة مثل هذا العدد ومثل هذه الروعة من الرقصات  
 ثم الملة فى أن كل أهالى بالى تقريبا قادرون على الرقص بمهارة لا نظير  
 لها . وإذا كان ثمة اجابة على هذه الأسئلة ، فاني أعتقد أننا نجد لها بصورة  
 ما فى ثلاثة عوامل ، وفى تفاعل هذه العوامل ، وهى : الدين ، والعمل ،  
 والبنيان الاجتماعى .

فالرقص البالى فى أصله ذو طابع دينى عميق ، ويستمد حركته  
أول كل شئ من التعبير الدينى ، سواء بوعى أو دون وعى ، وسواء آمن  
بهذا التعبير الدينى ، أو سلم به فى غير ايمان . أما العمل وعادات العمل  
فإنها مسئولة عن أداة الرقص ، وهى جسم الراقص البالى بمفاصله  
الحجبية ، وتأوله للتدريب المنتظم . وأما التنظيم الاجتماعى الذى يتفاعل  
مع الجماعات أكثر مما يتفاعل مع الأفراد ، فإنه يهتم كثيرا بالأداء المنظم  
المتطور بدرجة كبيرة . هذه العوامل ، بفروعها وتفاعلاتها المتشابكة ،  
تحدد الصفات الممتازة التى يتمتع بها الرقص البالى ، ولعلها تمهد لنا  
طريق الكشف عن أسرار قننته وسحره .

وتبدو الحياة فى بالى تيارا متدفقا متصلا من الذكريات الدينية ،  
من ذلك القرابين التى تقدم كل يوم ، ومواكب المعبود ، والأعياد الدينية .  
بل إن الرياضة القومية ، وهى قتال الديكة ، تعتبر قربان الدم إلى الآلهة .  
وفى كل بيت ، مهما كان فقيرا ، حرمة المقدس . حتى المعدمون الذين  
لا مأوى لهم غير سقيفة من سعف النخل ، يتخذون مع ذلك شجرة  
يتجهون إليها بخلجاتهم الدينية . ولكل جماعة من الناس تعيش فيما  
يشبه القرية ، ثلاثة معابد على الأقل ، يملكونها ويرعونها فيما بينهم على  
المشاع . وقد يكرس البالى الثرى لعبادته عددا من المعابد أكبر من هذا .  
ويوزع النساء وقتهن بالتساوى بين شئون الزوج ، والولد ، والبيت ،  
والدين . وتقدم المرأة كل يوم صدقة المعبود التى تتكون من أزهار وطعام  
وبخور ( ولا يتجاوز بخور الفقراء فى الغالب قشر جوز الهند المحترق ) ،  
فتضع مرتين فى اليوم أطباقا صغيرة من الخوص المنسوج نسجا دقيقا ،  
وفيهما شئ من الطعام والزهور بجوار منزلها ، إذ لابد من تهئية الآلهة ،  
والأرواح العليا ، وقوى الشر . والأرواح السفلية .

ويظل البالى فى حالة قريبة من الإملاق ، لا لبلادته وتوابعه ، وإنما  
بسبب التزاماته الدينية . فنظام العطايا مصرف فسيح يستنزف موارده  
المالية ، إذ لابد له من شراء أزهار الأقحوان ذات الألوان التى تناسب الآلهة  
إذ لم تكن متاحة له بالمجان بالقدر الكافى . أما الشرائط الرقيقة من خوص  
النخل الرفيع التى تنسج على أشكال ورسوم مختلفة ، وكذا البخور  
وقشور جوز الهند ، فيجب إتيانها كلها أو تحويلها من أغراض أخرى  
أكثر فائدة . واعتقد أن أحدا لم يحسب معادل الخسارة اليومية فى  
الطعام ، التى تتمثل فى كل الطعام الموهوب للآلهة فى الجزيرة كلها ،  
والذى لا ينتفع به نبي الواقع إلا الكلاب الشاردة ، والخنازير والأوز  
والكتاكيت . ولا يستثنى من ذلك الا شئ واحد ، هو عطايا المعبود الضخمة  
المتقنة الصنع ، من الأطعمة الفاخرة ، التى تقدم فى الأعياد ، ويحملها

النسوة الى المعبد ، ويتركها هناك ، حتى اذا تناولت الالهة منها جوهرها عادت بها للنسوة الى الأسرة .

اما الطوائف الثرية ، فانها ملزمة بدفع نفقات بناء المعابد ، فحياة البالي الدينية ، عند هؤلاء الأثرياء ، امر على جانب كبير ودائم من الاهمية ومعابده لابد أن يعاد بنائها كلما قدمت . والمفروض أن عمر المعبد حوالي خمسة وعشرين عاما . ويجب كل ستة شهور تطهير كل معبد خصوصى . ويقضى البالي حياته فى استعداد دائم للاحتفالات الطارئة كلما أعلن كاهن أو وسيط أن حفل تطهير خاص سوف يقام فى معبد ما ، وكذا فى اوقات انتشار الأوبئة ، أو فى المناسبات السعيدة ، أو التعيسة ، أو عندما يبلغ طفل من العمر ثلاثة اشهر ، أو عندما تشاهد بعض الساحرات أو الأرواح الشريرة أو تسمع اصواتها فى احدى النواحي ، أو اذا انقض ملك الموت على غير انتظار . واليوم يشيد فى جميع انحاء الجزيرة عدد كبير من المعابد ، فى موجة عارمة من الحماسة الدينية ، لدواع فلكية .

وهناك عروض ليست دينية الموضوع حتما ، ولكنها مع ذلك فى حاجة الى الدين ليحتملها . وتزداد العطايا والصلوات فى العرض كلما تضمن الرقص أو الدراما عنصرا من عناصر الخطر . وقد حدث مثل هذا الشيء فى غضون خرب الاستقلال . فبعد أن اختفت الدراما فى بالى حوالى خمسين عاما ، أعاد الباليون احياء مسرحية من نمط « ارجا » تسمى پاكانيج راراس Pakang Raras . فقد نلرت احدى النساء فى قرية « پادانيج تاجال » انه اذا عاد زوجها سالما من حملة اشترك فيها ضد الهولنديين فى جاوا ، فانها سوف تؤدى بنفسها دور البطل فى المسرحية وسوف تتكفل بطبيعة الحال بنفقات العرض الباهظة . ويقترن بالمرض قدر كبير من الخوف بسبب المنظر الذى يقتل فيه البطل ( ويتم ذلك بطريقة غريبة ، اذ يضرب بأوراق جوز التانبول حتى يموت ) . ولما كان الباليون يحتمون موت البطل ميتة حقيقية ، فانه كان من الضروري اعداد كميات كبيرة من هبات الترضية والشفاعة ، من غداء وزهور ، لضممان بموت البطل حيا بعد قتله . وقد اختفت رقصسة « كريس » Kris المشهورة التى كانت تعرض فى وقت من الأوقات فى جميع أنحاء بالى ، لا بسبب طبيعة الباليين الملولة فحسب ، وانما أيضا بسبب الافتقار الى المال اللازم لاعداد العطايا المعبدية التى لابد من تقديمها قبل كل عرض لتأمين سلامة المؤدين ، وحمايتهم من طعنات الخناجر .

وفى قلب كل نشاط دينى فى بالى ، نجد الرقص والدراما والموسيقى التى تصاحبها دوما ، وتمثل هذه الفنون أسمى الوسائل التى يعبر



بها الإنسان عن مشاهره نحو الآلهة . وتقول الاساطير الهندوسية ان الآلهة قد وهبت للإنسان فى بادئ الامر هذه الفنون ، فهو اليوم يرد اليها منحتها ، بادائه هذه الفنون فى بهجة وسرور وعرفان بالجميل . ولا تنفى الاهتمامات الدنيوية الطارئة ، أو الدنسة ، الوظيفة الروحية الاساسية للرقص . وخلق بالاشياء التى تسر الآلهة أن تسر الإنسان ، ولا يمكن أن يسىء الإنسان استخدام ما منحته الآلهة . ومن واجب الراقص أن يصلى قبل أن يرقص ، حتى فى رقصة ذات طابع شهوانى مثل جوجيت . . ويوضع دائما صف من القرايين فى مضمار الرقص قبل أن تبدأ الموسيقى فى العزف . ويعتقد الباليان أن الرقص والموسيقى ، اذ يسترضيان الأرواح الشريرة ، ويفوزان بعطف الأرواح الطيبة ، فانهما ينسجان تعاويد سحرية تغشى الجزيرة كلها فتحميها من المصائب .

وقد تهن الروابط بين الفن والدين ، فى بعض الأحيان ، وقد لمست ذلك فى بعض حفلات تطهير المعبد التى شاهدها ، وتتضمن مثل هذه الحفلات وجوبا عرضا لخيال الظل ، وجرى الحفل فى وضوح النهار . ولما كان خيال الظل مستحيلا فى ضوء الشمس ، فقد طفقت الموسيقى تصدح وراح الراوى يحكى اقصيصه ، ولكن لاعب الدمى لم يحاول تحريك عرائسه . ولم يكن انسان من الحاضرين يلتفت الى الحركات الرمزية الاتفاقية المتوقعة من خيال الظل ، ولكن الآلهة تفهم ولا ريب المقصود من العرض .

واللرقص أيضا فائدة عملية تعود على الذين . فاذا احتاجت جماعة فقيرة من الناس الى بعض المال لبناء معبد ، أو اذا هلك التحف المقدسة المحفوظة فى معبد وأريد استبدال تحف غيرها تتخذ مكانها ، عندئذ تنشط فرقة راقصة تجمع المال لهذه الأغراض . وتقدم هذه الفرق عروضها حيثما ذهبت الى ذلك ، ويتوقف طول مدة العرض على النقود التى تلتفاتها . وفى مناسبات الأعياد السنوية الكبيرة الأهمية ، تجوب الجزيرة كلها فرق من الراقصين الرجل . وتكليف مثل هذه الفرق بتقديم عروضها أمر يجلب الحظ السعيد ، ولكنه يغدو فوق ذلك ضرورة اذا مرض فرد فى الأسرة . وقد تتوغل الفرق كثيرا فى داخلية الجزيرة قبل أن يتيسر لها جمع المال اللازم .

ويتوافق الدين بطبيعته مع ظروف الرقص والدراما . ومحور الدين فى بالى اليوم هو ثنائى «رانجدا بارونج» Rangda-Barong الذى يتيح فرصا لا نهاية لها من العروض المسرحية والتصويرية التى لا يمكن تحقيقها من غير رقص أو غناء أو تمثيل . ويتمثل الأصل الوحيد لرانجدا ، كما يقول

العلماء ، فى « دورجا » Durga الهندوسية ، زوجة سيثا ، فى صورتها الشريرة . على ان الفكرة لا بد كانت موجودة فى بالى قبل دخول الديانة الهندوسية فيها بزمان طويل . وتظهر « رانجدا » اليوم فى ثوب من الريش به طلمات طويلة متفضنة ، وتزئدى قناعا غريبا به انساب وعيون متورمة ، شبيها بسمات الارملة . وتقترب رانجدا كل الافعال الدنيئة ، فتخلق المصائب وتنهب القبور ، وتاكل لحوم الموتى ، وتسيطر على الناس بأفعالها السحرية .

اما اصل برونج فانه غامض ايضا ، فوجهه كوجه الشيطان ، وعيناه جاحظتان واسنانه بارزة . ولكنه طيب القلب كريم النفس . وتظهر صورته فى التماثيل الاندونيسية عموما على بوابات المعابد وابواب المنازل لمنع الشر من دخول هذه الاماكن . وربما كانت هيئة بارونج قد اقتبست من الصينيين الذين عرفوا بالتصالحهم بجزيرة بالى منذ القرن السادس على اقل تقدير ، ويحتمل انهم قد جلبوا معهم الى الجزيرة تينهم المحبوب الذى يحتفلون به فى اول كل عام . ولبارونج عادة فرو اصفر يوحى بالاسد الهندى ، ويقوم بأداء دوره دائما رجلان يلغهما قماش واحد ، فيرتدى احدهما قناع الوجه ويمثل القدمين الاماميتين ، ويقوم الثانى خلفه ممثلا القدمين الخلفيتين .

ويقوم العنصر الدينى فى رقصة كريس على الصراع بين الخير والشر : فرانجدا هى الساحرة الشريرة التى توجد فى كل زمان . اما بارونج فهو قوة الخير التى تعيد الامور الى طبيعتها . وتنازع الجزيرة فى توازن بين الخير والشر . ولا تموت رانجدا ابدا ، ولا يهلك بارونج ابدا . وكلما ظهر الشر ، كان بارونج حاضرا على اهبة ابطال افعاله . وليس من المسموح تمثيل هزيمة او موت لى منهما ، خشية اهانة الأرواح الحقيقية .

وفى كل قرية أدوات وأقنعة رانجدا وبارونج محفوظة بعناية ومخزونة فى دهلين المعبد . ورانجدا هى الشيء الذى يخشاه البالى المتوسط ، اما بارونج فانه المصدر الوحيد للطمانينة . وتتناول نصف الرقصات الرسمية على الأقل فى بالى نمطا من انماط الاحتكاك بين رانجدا وبارونج . ولعل هذه النسبة المرتفعة مردها من ناحية الى الفرض الدينى فى الرقص ، وغايته مسلبة الأرواح ، ومن ناحية أخرى الى طبيعة الحاسة الجمالية عند البالى الذى يميز بفطرته السمة المسرحية فى شخصيات الساحرات والحيوانات ذات القوى ، وكذا المتعة الدرامية التى تنبثق من الصراع بين الخير والشر .

ولا بد أن نضيف الى ما ذكرنا أن البسالى العصرى ليس مؤمنا بالخرافات كما يبدو ، أو كما يتبادر الى الدهن ، بسبب ما يزاوله من رقص وشعائر دينية . وقد أدى تشابك الدين والرقص الى أن يؤازر كل منهما الآخر . وليس ثمة بالى يرغب فى ترك ملاهيه حتى ولو ارتدلت أصولها الى خرافات لم يعد يؤمن بها . وقد أخبرنى أحد الأهالى ذات يوم أنه لا يؤمن بوجود « لياك » ( وهى أرواح شريرة تتخذ صورة آدمية ) ، ومع ذلك فقد رآته بعد ليال على جسر حقل أرز يلبع ويرقص بكل ما أعطاه الله من قوة فى حفل أقيم لطرد الأرواح الشريرة « لياك » ( وفوره ) . وكانت هذه الحفلة بالنسبة اليه فرصة يستمتع فيها بالموسيقى ويمضى وقتا طيبا . أما الجانب الدينى فى الموضوع فلم يكن يعنيه الا بصفة عرضية .

وإذا كان الدين يزود الرقص بالقوة الدافعة والفحوى الرئيسية ، فان عادات العمل عند أهل بالى وطبيعة حياتهم اليومية تزود الرقص بأوضاعه وحركاته الرئيسية ، أى بعناصره الآلية .

وقد فسر لى ذات يوم « شوكوردا راى » من « سايان ، Chokorda Rahi of Sayan » وهو أمير بالى ، ومن كبار الثقات فى الرقص ، العلة فى أن الأجانب لا يتعلمون أبدا الرقص البالى ، فقال : « أنهم لا يستطيعون أبدا أن يسيروا مثلنا طالما أنهم لا يشتغلون مثلنا نشتغل . ومن العبث أن يحاول أى إنسان أن يرقص كما يرقص البالى قبل أن يتعلم السير كما يسير » . فالرقص يبدأ بالمشى ، والمشى يبدأ بالعمل .

وليس العمل فى بالى حكرا للرجل العادى ، فهو على الأصح الشيء الذى يتقاسمه الرجال والنساء . ويعمل الأمراء جنبا الى جنب مع أفراد الطوائف الدنيا . ولا يشد الراقصون عن هذه القاعدة ، اذ يعملون مع مواطنيهم القرويين . وعندما يكف راقص محترف مشهور عن مزاوله الرقص ، يعود من فوره الى أشغاله المتتادة . ومع ذلك تتاح للراقصين اللامعين فرص ذهبية للزواج ، لا تتاح لغيرهم من العامة ، وذلك بالنظر الى شهرتهم والدعاية المربضة التى تعمل لهم ، مثال ذلك ماريو Mario ، الراقص الكبير الذى أبدع رقصة « الكيبيار » ، اذ تزوج امرأة ثرية ، تلوه فى المنزل . وهو اليوم يقوم على إدارة أعمالها ، ويعيش معها حياة شبه مترفة .

وبالى جزيرة غنية ، حسب المعايير الآسيوية ، ولكنها ليست غنية بالدرجة التى تفنى أهلها عن السعى لاستخلاص خيراتها . وينقسم العمل .

فى بالى الى ثلاثة اقسام تستوعب كل شخص قادر صحيح البدن فى الجزيرة وهى : الزراعة ، والنقل ، واللهم . ويتضمن العمل الزراعى اساسا الحرث والزرع والرى والعرق ونزع الحشائش الضارة ، والتنمية ، ثم حصاد حقول الأرز . وتربة بالى الخصبة التى تغل أربعة محاصيل فى السنة ، لا بد من تشغيلها على مدار السنة دون توقف أو راحة . وهناك غير ذلك جنى الفواكه وجمع الخضروات وجوز الهند . ويتساق بالى الأشجار مستخدما يديه وقدميه بقوة واحدة ، ومن ثم تصبح يدها قويتى المفاصل بدرجة كبيرة ، وقدماه قادرتين تقريبا على امساك الأشياء ، ويغدو له خصر مرن للغاية يفصل بين الأعضاء العلوية والأعضاء السفلية من جسده .

وبالجزيرة بقر وأحصنة ، ومع ذلك فان العباء الرئيسى فى شئون النقل يقع على كاهل الناس ، فعلى بالى أن يحمل غلته من الحقول . وتقام كل ثلاثة أيام سوق عامة ، وهذا يعنى ضرورة نقل الخنازير والزيت والقماش الى السوق . يأمل كسب بعض النقود لشراء ملابس جديدة ، والأسهام فى نفقات تطهير المعبد الذى يجرى مرتين فى السنة ، أو سداد ديون نجحت من رهان خاسر فى قتال الديكة .

وفضلا عن ذلك فإنه كلما شرع الناس فى بناء معبد ، كان على كل الرجال والنساء ان يساهموا فى هذا العمل المقدس ، فيقومون بحمل الحجر الرملى الناعم الذى يسهل نحته وانما لا يتحمل طويلا ، وهو حجر البناء الوحيد الذى تنتجه تربة بالى .

وتحمل النساء على رؤوسهن البضائع التى كثيرا ماتكون ثقيلة للغاية الأمر الذى يعنى فيهن عادة استقامة الظهر ، ويحيل عمودهن الفقرى على قدر كبير من الصلابة . وتقوم الإلتيان بعمل « مانعة الاصطدام » فتتحمل كل حركة زائدة حتى تحافظ على ثبات خط الظهر ، واتزان الحمل المرتفع على الرأس . وتصبح العينان وحركاتهما مستقلتين عن الرأس ، فبالى الذى يحمل ثقلا لا بد أن يكون قادرا على أن ينظر بمنة ويسرة ، وأن يخفض عينيه ليستوثق من موطئ قدميه ، ويرفعهما لاستظهار الجو والتعرف على الوقت لتحديد موقع الشمس . وتؤدي التحية المعتادة فى بالى بانتفاضة تصنعها العين . والحاجب فى اتجاه الأصدقاء الذين يعمرون فى الطريق ، ويتقابل هذه الأيماء فى الرقص تقوم الحاجب بحركة سريعة ، ودوران المقلتين فى داخل المحجرين .

وعندما ينحنى بالى نحو الأرض ، تتفطح ركبته بحركة طبيعية ذاتية ، وتتحرك الأرداف خطيا ، حافظة للعمود الفقرى صلابته وللرأس

ثباتها . وكثيرا ما تقتضى الحال امساك الثقل المرفوع على الراس مسكا ثابتا بيد واحدة أو بكلتا اليدين ، مما يعرن عظمى اللوح ، ويعود البالى مشقة الرقص فترات طويلة تظل فيها الذراعان مرفوعتين الى أعلى . وفى رقصة الكيبيار ، يظل الراقص جالسا طوال الثلاثين دقيقة التى يستغرقها العرض ، ولكن الذراعين لا يتاح لهما الراحة والاسترخاء طوال هذه الفترة .

أما الرجال فاتهم لا يحملون أثقالا على رؤوسهم ، وإنما يربطونها فى طرفى عود من الغاب الهندى يحملونه متزنا على أحد الكتفين . ويتأنب العود المرن الى أعلى وأسفل مع كل خطوة ، وهكذا تصبح خطوات الحمال من كثرة سيره على هذا المنوال ، خفيفة متوازية ، وتتوافق تماما مع خطوات الرقص . أما الجذع العلوى فإنه يميل فى اتجاه الكتف الذى يحمل الأثقال وتوضع الذراع أحيانا فوق العود لتثبيتته . ويمضى البالى حاملا أثقاله على طول الخطوط الضيقة والممرات التى تفصل أقسام حقول الأرز ، صاعدا وهابطا الجسور المرتفعة والمنحدرة التى تفضى الأقليم ، ومن ثم تقوى أقدامه وتشتد مفاصلها وينمو فيه احساس دقيق بالتوازن .

ويتضمن شغل أوقات الفراغ أنواعا شتى من الأعمال التى تتطلب إلما بكل شئ استخدام اليدين استخداما نشيطا وسريعا . وليست بالى بلد الآلات الميكانيكية ، وإنما يعتمد أهلها على قوة أصابعهم ومهارتها ، فلا بد لهم من صنع لمب الأطفال ، وغزل الخيوط ، ونسج الأقمشة ، ويصنعون سلاسل وجدائل من الزهور يلبسونها فى شعورهم للزينة بدل العطور ( وكثيرا ما يصنع البالى بنفسه زهرته ، فيأخذ السداة من زهرة ويثبتها بعناية فى زهرة أخرى ، ثم يكشط بعناية حواف الزهرة القاعدية ، فيعطيها مظهرا مختلفا ) . وأكثر الأشياء تعقيدا المعطاي اليدوية الصنع المتعددة الأشكال والأنماط المختلفة . ويكتسب البالى درجة فائقة من الدقة والمهارة فى حركات الأصابع والإيدى بفضل كل الأعمال التى يزاولها من أجل ملء أوقات فراغه ، بالإضافة الى ما يزاوله من ألعاب تعتمد على المهارات اليدوية التى تختص بها الحضارات التى تعتمد على إمكانياتها الخاصة فى صنع وسائل التسلية والترفيه . وتشبه يد الراقص البالى ، فى دربتها وسهولة استجابتها ، يد عازف البيانو الغربى .

وتبرز أهمية الإيقاع فى كل حركة من حركات العمل ، فمن غير إيقاعات محددة ، يتلاشى التعاون والتنسيق بين قوة التحمل والسرعة والكفاءة . ومن العناصر الأساسية فى الإيقاع التنفس . ويتنفس البالى بحركة منبظمة وثابتة ، وبطريقة خاصة ، وذلك فى كل الأعمال ، بسيطة كانت

ام شاقة . واذا سرت بجوار رجل بالي ، فانك سوف تلاحظ أنك تأخذ نفسين غير منتظمين فى الوقت الذى يأخذ فيه هو نفسا واحدا طويلا وثابتا .

والعمل فى بالي يبنى أجساما قوية وانما فى غير خشونة ، ذلك ان ثراء الجزيرة يتيح للناس اعتدالا فى الجهد ، فلا ينهك العامل قواه او يتخطى الطاقة الجمالية التى يكتسبها جسمه بفضل العمل الطبيعى المعتاد . . ولا تبرز فى الجسم عضلات ملفوفة ولا يتيبس من اساءة استخدامه . وتحفظ الطريقة المنتظمة والسهلة فى العمل للجسم مرونته . وربما ساعد نوع الغذاء الذى يتناوله العامل والذى يتكون من الارز والخضروات مع نزر يسير من اللحم على اكتسابه هذه المرونة . ففى مقدور كل بالي ، على وجه التقريب ، ان يثنى يده خلفا حتى تلمس اظفار اصابعها ظاهر المعصم ، او يضغط اصابعه حتى يجعلها على شكل اسطوانة رفيعة يدخلها فى سوار ضيق .

والرقص فى بالي وليد مناظرها الطبيعية ، شانه شأن صورها المجردة الشبيهة بالصور العصرية ، التى تصف بصدق مظهر الجزيرة . وينشق الرقص من الحركات الجسمية النشيطة الصحية ، ومن عادات العمل ، فهذه تعطى الرقص مطالبه الرئيسية من قوة طبيعية وتناسق ، والتواءات فى مفاصل الجسم ، وهى تخلق بالضرورة الحركات نفسها .

ومن الأشياء التى يدهش لها الغربى فى آسيا ، بل الاسيوى نفسه الذى يفد الى بالي من مناطق اخرى ، تعقد المجموعات الكبيرة من الراقصين الذين يرقصون فى وحدة سليمة لا يعيها شيء ، ثم الفرق الموسيقية التى تؤدى هارمونيات صحيحة بدقة متناهية . وعلى الرغم من وجود فرق من الراقصين والموسيقيين فى سائر أنحاء آسيا ، الا انها لاتضارع فى اى مكان الفرق الموجودة فى بالي من حيث ضخامتها وتعقدها ، او مستواها الأوركستري أو الراقص . فالواقع ان «الأوركسترا» فى الهند واليابان فى مفهومها الكلاسي ، الذى يخالف المفهوم الغربى لهذه الكلمة ، لا يتجاوز تكوينها بضع آلات تردد الحانا واحدة أو ترتجل لحنين معا . ومهما كانت الموسيقى فى اية ناحية فى آسيا جميلة ، الا ان مميزات العزف المتناسق لا ترقى الى نظيرتها فى بالي اتقانا وكمالا . وربما يمكن رد هذا الامتياز الى النشاط الجماعى والتعاونى اللذين يفرضهما المجتمع البالى على افراده .

ويجبل الى أن الكثير من الايقاع والتنسيق الذى يميز حركات الاهال فى بالي قد نبع من اشتغالهم معا فى جماعات ، قابل بالي لا ينفرد بنفسه

ابدا ، سواء في عمله أو لهوه أو فنونه . أما الغري الذي اعتاد العزلة خلف الأبواب المظلمة ، والافراد بقراءة الكتب ، أو السير الطويل وحده ، فانه قد يملكه الضيق في جزيرة بالي حين لايتاح له فرصة الافرادبنفسه .. والبالي أولا ، وبطبيعة الحال ، انسان عليه مسؤوليات وواجبات ، ولكنه ينتمى في الوقت ذاته الى أسرة ، وينتسب فوق ذلك الى قرية . واليوم ، وقد تمكن من الجزيرة كلها شعور وطني ، فانه أصبح ينتمى الى اندونيسيا كلها .

ولا يكفي العمل الفردي الا حيث يقترن بالأعمال الاضافية الخاصة بالجماعات الكاملة المتوازنة التي تتشكل من الأسرة والقرية والامة . وان مصرفا للمياه في حقل أرز ، لا يؤدي عمله على الوجه الصحيح ، لتحقيق بان يوقع الضرر والخسارة لا لمحصول الارز في الحقل ذاته ، وانما لطبقات كثيرة من حقول الارز الأخرى . ومن ثم فان اصلاح وصيانة نظام الري الصحيح أمر تقع مسؤوليته على مجموعة متكاملة من الناس . ولما كانت الامطار من شأنها ان تهلك المحصول الناضج ، كان لزاما حصاد الارز في عجلة ، الشيء الذي يقتضي تكاتف الكثير من الناس لانجاز هذا العمل ، ومشاركتهم بالجهد والعمل ، في تعاون تقليدي . ومن الأقوال المألوفة السائرة في اندونيسيا ، والمتعمقة الجذور في جزيرة بالي ، عبارة « ساعد أخاك يساعدك » ( تولونج مينولونج Tolong-menolong ) وهي شبيهة على الأقل « بالقاعدة الذهبية » (١) في الغرب . وينمى هذا المبدأ في نفس البالي احساسا سحريا بما يجب أن يفعله كل انسان في البيت ، وميادين اللعب ، وفي الفرقة الموسيقية أو في أثناء الرقص . ويجري توزيع الواجبات والمسؤوليات في هدوء ، دون جدل ، أو مغالطة أو تدمير . والفرد الذي يفكر بعقل الجماعة ولا ينفرد بمقله وحده ، سوف يجد الأعمال أو الألعاب كلها وقد تساوت ، وسوف يلقي المعونة كلما احتاج اليها .

وفي بلد يتكون من مجموعات من الوحدات القروية التي لاتصل بينها وسائل نقل ميسرة ( ويحدد البالي لك دائما المسافة التي تفصل بين موضعين بمقدار الزمن الذي يستغرقه السير بينهما على الأقدام ) تتور الحاجة بطبيعة الحال الى تنظيم ملاهي القرية . ونفسر هذه الحقيقة بعض الشيء كثرة الفنانين في بالي . على أنه نظرا لطالب الحياة الجارية ، وضرورة العمل في الحقول لموازنة اقتصاديات الجزيرة ، فان عددا كبيرا من الأشخاص ذوي المواهب الفنية الحرفية يتفرغون لفلاحة الأرض ..

---

(١) تضي هذه القاعدة ببسلا : عامل الناس بما تحب أن يعملوك به .

والقليل من هؤلاء كانوا راقصين ثم سُمعوا الرقص أو الموسيقى أو التصوير، وعادوا إلى زراعة الأرض التي لا مفر منها . والتعاون وتقسيم العمل لازمان في شؤون الرقص لزومهما في العمل الجدى وكما يسهم شخص مع غيره في حصاد غلة شخص آخر ، يحل كثير من الأشخاص محل راقص أو موسيقى يتنحى عن الأداء إلى آخر لحظة . واللهو لا يعتمد على فرد واحد بعينه .

والنشاط الجماعى يكفل اللهو الجماعى . ويعتمد المجتمع البالى كل الاعتماد على نفسه فى مجال التسلية والترفيه . ولا أثر للسينما فى الجزيرة كلها ما خلا بلدين . ولا تعرف بالى ضروب اللهو المسجلة أو المعدة من قبل ، وقد يعتبرها البالى المتوسط لونا من الالامسؤولية الاجتماعية . ويبدو أن فى لهو القرية نمطا من الحيوية يخضع لتناوب معين بين اللعب والعمل ، من شأنه أنه كلما كان العمل أكثر سلبية من الوجهة الجسمية ، وأكثر اعتمادا على القدرات العقلية ( كالأعمال المكتبية والإدارية وما إليها) اتجه إلى ضرب من اللهو أكثر سلبية ( كالسينما والاستعراضات والراديو ) تقل فيه الحاجة إلى اسهام المتفرج فى الأداء . وكلما كان عمل الجماعة جسمانيا ، يعتمد فى الأكثر على نشاط البدن وحيويته ، ابتكر الناس انفسهم ضروب لهوهم .

وان المبدأ السائد فى المجتمع البالى ، والذي من شأنه أن ينبسط الفرد فيندمج فى الجماعة ، حتى تتسع الوحدة الاجتماعية وتبقى ، هذا المبدأ ينتقل إلى ميدان الموسيقى والرقص فى هيئة مبدأ جمالى ، فتتحول الصور البسيطة إلى صور متراكبة ومتشابهة . ويعمل هذا بالمثل فى الاتجاه العكسى . فالعمل المركب يمكن ضغطه فيصبح عملا بسيطا ، ويمكن أداء حركات الرقصة الجماعية بحركات فردية « صولو » أو ثنائية عند اللزوم ، دون أن تتغير الحركة أو تختلف روح الرقصة .

وثمة مثل من نوع آخر ، فى الفرقة الموسيقية ، يبدو فى عزف دفين كبيرين من نوع « الجونج » يرقمان الوحدة الإيقاعية على مسافات واسعة . هاتان الآلتان يمكن أن يلعب عليهما شخص واحد ، بيد أنه غالبا ما يقتسم رجلان هذا العمل بينهما ، حتى تتاح فرصة الاشتراك فى اللهو لعدد أكبر من أهل القرية . ومن الآلات ما هى بسيطة جدا حتى ليستطيع أطفال القرية العزف عليها ، وكثيرا ما يعطى عازف مطرقة لأحد الحاضرين من النظارة عندما يكل من العزف . وفى الفرقة الموسيقية البالية آلة يعرف عليها أكثر من شخص فى وقت واحد ، اسمها ريونج reyong أو تروميونج trompong وهى آلة طويلة مستطيلة الشكل بها أربع عشرة علة



نحاسية على شكل حلل ، قد ضبطت أنغامها على أنغام أوكتافين من السلم الموسيقي البالى . ولا تتجاوز الأنغام التى يعزفها كل لاعب الثلاثة أو الأربعة أنغام الموجودة أمامه مباشرة . وتتكون الأوركسترا فى بالى من المجموع الكلى للآلات الفردية ويؤدى كل عازف لحنا واحدا طول الوقت الذى يستغرقه الأداء . واللحن الذى تؤديه الآلات الكبيرة القوية الزين ، جملة بسيطة ويّدة وقصيرة ، تتكرر مرة بعد أخرى ، وكأنها دائرة تلف . . أما الآلات الأصغر حجما ذات الدرجة المرتفعة مثل رباعية الزيلوفونات الجارية quartet of genders فانها تعزف معا عزفا متماثلا ، الحانا مركبة تركيبا سريعا ومراوفا . ويصدر من امتزاج كل هذه الألحان أنغام مركبة وطبقات صوتية كثيفة . وتحدد الفكرة اللحنية الرئيسية اسم القطعة الموسيقية .

وترجع صعوبة الموسيقى البالية الى التنوعات المعقدة المتداخلة التى ترد على الفكرة الرئيسية ، والتى يؤديها القيثارا ، والتعقيقات الإيقاعية التى يؤديها الطبال ، وهو قائد الفرقة . والميزان دائما ٤/٤ ، فى أساسه بيد أن تأخيرات النبر syncopations والوحدات الإضافية ، والتعبير المرتجل الذى يتبذره الطبال ، كلها معقدة تعقيدا مفرطا . وتعطى آلة « روينج » النبض ، أى اللب الداخلى للأصوات الثورية والقارعة فى الفرقة .

وإذا عاش الإنسان لأول مرة بقى قرية من قرى بالى ، تراهى له أن الناس يرقصون كثيرا فلا يجدون وقتا للعمل . وكلما شهد المزيد من ألوان حياتهم ، وجد أن عملهم فى الأرض يتطلب قدرا كبيرا من الانتباه بحيث يبدو من العجب العجائب أن يتبقى لديهم فضالة من الطاقة تتيح لهم الرقص ليلا . ويستطيع كل إنسان تقريبا فى بالى أن يعمل وأن يرقص بفضل وحدة الحياة الروحية والجسمية والاجتماعية التى تشيع فى الجزيرة . وتتولد حركات الرقص بصورة طبيعية من حركات العمل ، وليس ثمة أى تعارض بين نوعى الحركة فى الرقص والعمل . والفنان والعامل شخص واحد يسهم فى خير وهناء الجماعة . وينتهى كل من العمل المعيشي والعمل الترفيهي الى شىء واحد . فالبالي يعمل ليعيش ، ثم يرقص ليكمل أسباب حياته . ويتمتع الزائر الأجنبى اليوم بكل المباهج التى تنبثق من هذه الإنجازات دون أن يلمس العمل والمشقة اللذين صنعها .

## الرقص

على الرغم من أن جزر الفلبين تعتبر كلها جزءا لا يتجزأ من جنوب شرق آسيا ، وتقاسم جيرانها مشاكل ومباهج واحدة ، فانها مع ذلك تثير الدهشة في نفس السائح . والفلبين ، كسائر بقاع آسيا ، بلد جميل المناظر بدرجة لا يصدقها العقل ، وفيها كل الزخارف والألوان التي تختص بها المناطق الاستوائية ، والنزل على الروابي ، والمذن الحديثة المتباينة . ومايلا مدينة كبيرة تنطوى على عدد كبير من وسائل الراحة والمرافق العامة الشيء الذي يجعلها أشبه بمدينة أمريكية - من ذلك اجهزة تكييف الهواء ، والأطعمة الشهية ، والرقص ، والجامعات ، ومزيج معتدل من مظاهر التقدم الحضارى والكفاءات في ادارة الأعمال ، مع شيء من طبيعة عدم المبالاة عند الأهالى . والجزر الجنوبية ، من جزيرة « فيرمزامبوانجا » الى ماوى القرصان الملاويين التي يعيش فيها سكان الأشجار والأقزام ، لا تقل في غرابتها الأجنبية الحيوية عن المناطق الشمالية التي يسكنها الوثنيون الذين كانوا الى عهد قريب جدا يراذلون جمع الرؤوس البشرية . وهناك لمسات من هذا الخليط من المظاهر الرومانسية والعصرية في سائر أنحاء آسيا ، فهي ليست قاصرة على جزر الفلبين . ومع ذلك فان هذه الجزر تملك عدة سمات غريبة تجعلها فريدة في نوعها ، متميزة عن غيرها ، وفي مقدمة هذه السمات ذلك الطابع الذي اتخذته الاستعمار في الجزر .

كانت الفلبين المساحة الوحيدة في آسيا التي حكمها الأسبان ، ثم أصبحت بعد ذلك البلد الوحيد الذي تبع أمريكا . وكان الحكم الأسباني الذي استغرق أربعمائة عام ويبدأه ماجلان في القرن السادس عشر ، حكما قويا للغاية . وتحولت الفلبين كلها الى المسيحية فيما عدا الجنوب

الإسلامي والشمال الوثني ، ولم تزل حتى اليوم البلد المسيحي الوحيد في آسيا . واتخذت أسبانيا سياسة تستهدف التبشير الديني بمؤازرة نائب الملك في المكسيك ، وكان مسئولا مباشرة أمام العرش الأسباني عن شؤون الإدارة في الجزيرة ، فحرقت الكتب الوثنية ، وحرمت الرقص والدراما الأهلية وأبطلت كل شيء تقريبا فيما خلا لونا من الحياة الكاثوليكية المتكلفة . وقد قضى الأسبان قضاء مبرما على كل مكان عند أهالي الفلبين من حضارة ، وران على الجزر جذب في الرقص والدراما شبيه بالجذب الذي نجده في بلاد الشرق الأدنى الإسلامية . فالمسيحية والإسلام يشتركان في تعصب ديني تبشيري ينزل الضرر بالثقافة المحلية .

ومع ذلك فقد حظيت الفنون فيما بعد بشيء من التشجيع الذي إبداه لها بعض المبشرين القلائل . ثم ان الفرائز الجمالية لم تزل بالطبع باقية في نفوس الأفراد . ويسبب الفراغ الفني القائم حاليا في الفلبين قلقا في نفوس المتورين مثلما تسببه لهم المشاكل السياسية الملحة ، ويتخذ هذا القلق صورة شبيهة بوخر الضمير . بيد أن هذا الفراغ الفني كان سببا في حفز الهمم التي راحت تعمل الشيء الكثير في سبيل الفن ، مما يفوق مايعمل بشأنه في بلاد أخرى كانت أسعد من الفلبين حظا . في هذا المجال .

وقد أعقبت أمريكا أسبانيا في حكم البلاد منذ حوالي خمسين عاما، واستهلت بها عهدا من أقصر العهود الاستعمارية في التاريخ ، ولكنه كان في طريقته الخاصة ، يضارع الاستعمار الأسباني في شدته . وثمة مثل شعبي سائر في مانيلا يصف تاريخ الفلبين بإيجاز بأنه « أربعمائة عام في دير ثم خمسون في هوليوود » . والواقع أن موسيقى الجاز في الفلبين صاخبة مثل نظيرتها في أمريكا ، والرجال يلبسون قمصانا رياضية فاقمة اللون مثل كل شيء في فلوريدا ، ومقاصف اللب ، والثياب الرياضية الخفيفة ، ومحال بيع المياه الغازية أشياء يتقبلها الأهالي كبعض من الحياة المعتادة في مانيلا . ويشيع في الفلبين اليوم شعور بالود نحو أمريكا . ويربط الشعبين أواصر اللفة والصراحة التي لا وجود لها مع الأسف في المستعمرات السابقة بقارة آسيا ( ولعلنا نستثنى من ذلك الصداقة القائمة بين الهند وإنجلترا ) . وكانت أمريكا الدولة الغربية الوحيدة التي حكمت بلدا آسيويا يقل عنها في المساحة . فضلا عن ذلك فقد وعدت أمريكا الفلبين أن تمنحها الاستقلال ، وبرت بوعدها أخيرا ، هذا في حين أن الحرية لم تنتزعها بلاد آسيا الأخرى لنفسها من القرب إلا بعد ألوان من الضغط تتفاوت بين المقاومة السلبية إلى سفك الدماء . وقد تفرس

كل هذه الحقائق العلاقات الطيبة التي تربط بين الشعبين الأمريكي والفلبيني .

والفلبين ، من الوجهة الثقافية خليط من العناصر الوطنية والاستعمارية . وينقسم الرقص والدراما فيها الى اربعة انماط : النمط الاسباني ، والتراث الفلبيني ، والايجوروت Igorot - اى النمط التاريخي القديم ، ثم الاسلامي . وتوجد هذه الانماط على الترتيب فى المدن الكبيرة ، وفى القرى الرئيسية ، وفى الشمال الجبلى ، واخيرا فى الجزر الجنوبية البديعة الخلابة .

والرقصات ذات الطابع الاسباني هى اقل هذه الانماط الأربعة امتناعا للزائر الأجنبي الذى يعرف أوروبا وأمريكا . ويشهد الانسان فى اية صالة رقص فى مانيلا الفلبينيين يرقصون الرومبا والتانجو والمambo ورقصات paso dobles ( رقصات أحادية الخطوة ) بمصاحبة الجيتار الكهربائى أو البانجو ، مع الكونتراباص الذى يعزف كالطبلة . ويلعب الموسيقيون على هذه الآلات ببراعة فائقة . واذا شهد الانسان اثنين من مواطنى الفلبين يرقصان فى حلقة رقص بنويورك ، فقد يخطئ فى شخصيتهما ويظنهما من الراقصين المحترفين المشتركين فى العرض . وهذا ما يوضح تلك القدرة التى يتمتع بها الاسيوى فى فنون الرقص ، وهى فى الحالة التى نحن بصددھا قدرة غريبة الطراز . والرقص الشعبى المحلى فى معظم مناطق الفلبين رقص اسباني - اسما وحركة - فنه رقصات بولكا بال Polkabal ، ومانانجويت Mananguete ، وسورتيدو Surtido ، ولوس بيلس دى آير Los Bails de Ayer .

ففى « لاجونا » على سبيل المثال ، نجد أن رقصة « باندانجو مالاغينا » Pandango Malaguena نسخة جميلة من قالبها الاصلى « فاندانجو » من « ملجا » Fandango of Malaga وفى هذه الرقصة تلبس النساء الثياب الاسبانية حسب الزى القديم ولها اكمام منتفخة وياقة واسعة تطوق الكتفين . أما الرجال فقاتهم يلبسون قميص « بارونج تاجالوج » Barong Tagalog المصنوع من الياق شجر الاناناس الشفافة ، وبه كشكشة واهداب تنحدر على صدر القميص ، وتحيط بالاكمام . وينتعل الرجال والنساء أخفافا منزلية مريحة . ويجتمع الرجال والنساء أزواجا يشكلون مربعا ، وبين تصفيق الاصدقاء والقبلات التى يرسلونها اليهم فى الهواء ، يشبون خارج وداخل أربع تشكيلات مربعة منتظمة ومتماثلة .

وثمة رقصة أخرى تسمى « سوبلى » Subli من مقاطعة

باتائجاس ، يرتص فيها الراقصون مثنى مثنى ومعهم فنناديل هندية bandanas وقبعات پنمية ، ويركع النسوة بعض الوقت ، ويطرقن اصابعهن فى الهواء فى حين يرقص رفاقهن حولهن ، و يرقصن احيانا والقبعات فوق رؤوسهن ، و احيانا اخرى يتناول رفاقهن قبعاتهن ، ويلعبون بها فى حركات متقاطعة وفوقية وتحتية ، حتى يصبح من الضروري ان يتخلصوا من تشابك ايديهم واذرعهم وقبعاتهم ، وتكرر هذه الحركات نفسها بمناديل هندية عريضة ، فيما يشبه رقصة المنديل فى سومطرة .

وفى جزيرتى تشيبو وايولولو ، حيث تعيش بعض الاسر الفلبينية المحافظة فى مظاهر الابهة الارستقراطية الاسبانية العتيقة البالية ، تقام من وقت الى آخر حفلات رقص رسمية ، يشترك فيها سيدات يرتدين ثورات كالنواقيس ، منتفخة ومبطنة بالاسلاك ، ومعهن مرافقوهن فى سترات السهرة الرسمية ، ويتزين الجميع بالجواهر العائلية الموروثة المثبتة فى تيجان الرأس الماسية او الازرار اللؤلؤية ، ويؤدون الرقصة الافتتاحية وهى « كوادريلى » ( رقصة رباعية ) فضة تسمى « ريجادون دونور » Rigadon d'Honor والرقصة الرئيسية فى مثل هذه الحفلة ، والتى يتكرر اداؤها اكثر من غيرها ، هى رقصة «ماريا كلارا» Maria Clara التى توصف عادة برقصة غرفة الاستقبال ، وكانت ذات شعبية كبيرة فى اواخر عهد الحكم الاسبانى حتى أصبحت اشبه برقصة وطنية ، وعلى الرغم من افولها بعض الشيء ، فانها لم تنزل تشاهد فى بيوت الاسر العريقة فى القرى الكبيرة ، وعلى خشبة المسرح كلما عرضت مسرحيات تاريخية . ولرقصة ماريا كلارا زى مميز يتكون من قماش أزرق فاتح ، وبه أجزاء بيض منشة ، واكمام طويلة مكشكشة ، وياقات واسعة ، ومراوح للسيدات ، وسترات قطيفية ، وسراويل ضيقة لاصقة للرجال . وماريا كلارا رقصة « مينويت » minuet زاهرة بالانحناءات والتحيات والاحترامات ، وتصفيقات لطيفة بالايدي فوق الرؤوس ، يتخللها من وقت لآخر بعض خطوات البولكا النشيطة .

وعلى العموم فان تأثير اسبانيا على الفلبين يبدو فى نظر الاجنبى امرا فائقا للعادة ، اذ يتجلى فى كل شيء : فى الرقصات ، وفى الحياة اليومية الجارية ، وسلوك الأفراد ، واللغة . وقد اتخذ الاهالى الذين تحولوا الى المسيحية اسماء مسيحية . ويقرأ دليل التليفون فى مانيلا كما يقرأ دليل التليفون فى أحد ضواحي مدريد . ويطيب للاسبانيين الذين يعيشون فى الفلبين ان يذكروا أنه فى غضون الاستعمار الاسبانى،

عندما كان القليل جدا من الناس يذهبون الى المدارس ، كان ثمة بعض المتعلمين من الاهالى ، يكتبون اللغة الاسبانية احسن من اقلية الاسبانيين انفسهم . وعلى كل حال ، فان كل الناس كانوا يذهبون الى المدارس خلال الحكم الأمريكى، الا ان المقدرة الكتابية هذه كانت وماتزال امرا نادرا لوجود، فالكثير من الاهالى لا يزالون يتلقون تربية اسبانية خالصة ، بل ان من يتكلم منهم الانجليزية ، او لغة تاجالوج ، او احدى اللهجات الاقليمية ، يتخلل حديثه الفاظ وعبارات اسبانية . وتنظم الحكومة احيانا برامج راقصة ، احتفاء ببعض الشخصيات الأمريكية الكبيرة الزائرة ، وتسمى هذه الحفلات دواما « فييستا فيليپينا » *Fiesta Filipina* . واذا اراد الانسان أن يشهد رقصة شعبيا ، حتى فى المناطق النائية ، كان عليه ان يستفهم عن « كاناو » *canao* ( من كلمة اسبانية معناها الغناء ) أى احتفال راقص .

وعلى الرغم من هذا الطابع الاسبانى ، فانه توجد رقصة واحدة على الأقل من الرقصات الاسبانية تتضمن لمحة من الاحتجاج على المستعمرين ، وتسمى بالو بالو *Palo-Palo* ، وتؤدي بمصاحبة آلة كمان واحدة ، فيظهر صف من الجنود الاسبان ، وعلى رؤوسهم قبعات حربية عالية متينة وأوشحة زرق واحدة ، يقولون بعض الاهالى الحفاة الأقدام ، الذين لا تكسو أجسادهم الا ثياب قليلة ، ويلفون حول رؤوسهم مناديل هندية حمراء فاتحة وبرقالية . اما الجنود فانهم مسلحون بالسيوف ، واما الاهالى ففي ايديهم عصي خشبية مزينة بزخارف جميلة . ويتحرك الجانبان بخطوات عالية شبيهة بالحجلات والوثبات . ومن حين لآخر يتقارعون بالأسلحة فى تشكيلات منمقة الاسلوب على صورة معركة وهمية لا يتغلب فيها فريق على آخر ، كما يبدو من الرقص .

والرقصتان الوحيدتان اللتان شهدتهما ، وكانتا على ما يبدو شائعتين فى الفلبين قبل الاستعمار الاسبانى ، فهما من متخلفات الرقص الفلبينى الشعبى ، هما رقصة الشموع « بينوسان » *Binusan candle dance* ورقصة « تينكلنج » *Tinikling* المشهورة . وفى الاولى يؤدى الراقص مجموعة من الحركات الصعبة الباردة ، ومعه شموع موقدة موضوعة فى أقذاح زجاجية ، يصاحبه جيتار يعزف عزفا ارتجاليا ( الحانا اسبانية ) وجمهور من النظارة يصفقون له اعجابا ( ويبسرس من الايقاع الدقة الاولى والثانية فى حين تمر الدقتان الثالثة والرابعة ساكنتين ) ، ويوازن الراقص ( أو الراقصة ) الشموع فوق رأسه ، ويتدحرج على الأرض دون أن يفقد وحدة من الوحدات الإيقاعية ، وتقع

منه شمعة ، ويلوى يديه وذراعيه وهو لم يزل ممسكاً بالشموع ، ويتلوى ، ويلف بجسمه ، ويدور بسرعة متزايدة .

أما « تنيكليج » فانها رقصة من رقصات الحيل والمهارات . وهي شائعة جدا حتى لتعتبر مظهر شعب قومية ، وفيها يصنع أربعة أشخاص صليبا من أربعة أعواد طوال من الغاب ، وبالتدريج ، وعلى نسق الميزان الموسيقى البسيط ٤/٤ ، يضمون الأعواد بعضها الى بعض ، ثم يفصلونها بانتظام . وفي مركز الصليب ، يظهر مربع صغير مفتوح مع كل دقة نالتة في الإيقاع . وتتكون الرقصة من حجل على قدم واحدة داخل وخارج المربع دون أن تطبق الأعواد على الراقص الذي يؤدي دورات وحركات متنوعة . فإذا خالف الراقص وحدة من الوحدات الإيقاعية ، أطبق الصليب الأوسط على عرقوبه وقرصه ، وإذا أخطأ في أداء الحركة فانه سوف يكبو على احد الأعواد ويسقط . والراقص الخبير المدرب يؤدي هذه الرقصة بصورة تجعلها تبدو سهلة ميسورة . على انه اذا حدثتلك نفسك برقصها ، فسوف يملكك الأعباء بعد أن تؤدي بضع وثبات ، وسوف تكون سعيد الحظ اذا أنهيت الرقصة ، ولم تخرج في الصباح التالي . ولا يعرف أحد تماما مصدر هذه الرقصة ( ويجدها الانسان في عدة أماكن من آسيا ) ، على أن بعض الثقافات في الفلبين يفرها بأنها محاكاة لحركات عصافير الأرز الصغير الشره الذي يرمق ظلصة شراك الأرز التي ينصبها المزارعون كلما اقترب زمن الحصاد . وكل من رقصتي المنديل وتنيكليج متع على الأخص لمن يؤديه بنفسه أكثر مما هو متع لمن يشهده ، مثله في ذلك مثل الرقص الرباعي . وتتطلب الرقصتان أساسا مهارات رياضية أكثر، منها فنية .

وقد بدأت حركة فنية جديدة ، أوحى بقدر كبير منها « ليونور أوروسا جوكينجكو » Leonor Orosa-Gojingco ، وهي راقصة باليه مدربة ، والهدف من هذه الحركة التوحيد بين عناصر الرقص الفولكلوري التي تنتمي الى الفلبين الأصلية ( خلاف مناطق إيجوروت والمناطق الإسلامية ) وتكوين مدرسة رقص وطنية منها . ومن الرقصات التي ابتدعتها ، رقصة تنيكليج ، أضافت إليها خيطا قصصيا يكسبها استمرارا وتنوعا ، وأبدعت رقصات أخرى استخدمت فيها الوسائل الفنية (التكنيكية) الغربية ، وطبقتهها على بعض المواقف والقصص الفلبينية . على أن الرقص ، حتى في هذه التنظيمات السائفة ، ليس أحسن الأشياء التي تتميز بها الفلبين . ففي مانايلا ، بعض التدوق لفن الباليه ، كما اتضح

خُلال الجولة الموقفة التي قُامت بها دانييلوفا<sup>(١)</sup> ، وسلافنسكا<sup>(٢)</sup> ، وفراانكلين<sup>(٣)</sup> . على أنه اذا كان مقدرا للرقص أن ينهض في عصر الوطنية المتبقطة التي تحفز آسيا كلها ، ومعها الفلبين ، فليس من شك في أن نمطه الجديد يتمشى مع الخطوط التي يتبعها المحدثون أمثال مس جوكينجكو . على أنك لو شئت أن تشهد رقصا في الوقت الحاضر ، وأبدت رغبتك في ذلك ، فإناك سوف توجه الى قاعة Winter Garden Room ( الحديقة الشتوية ) في فندق مانيل .

ويمارس الايجوروت Igorots الرقص كجزء من حياتهم القبلية - وهم السكان الأصليون الذين لم يزالوا يعيشون في الجبال شمال جزيرة « لوزون » . ويدور معظم هذا الرقص في مناسبات الزفاف ، والاعنام على بعض الناس بالألقاب القبلية ، ويجرى قبل القتال أو جمع الرؤوس الآدمية<sup>(٤)</sup> ، وعند الوفاة أو الدفن ، وفي موسم الحصاد والزرع . وهناك أيضا رقص يسميه هؤلاء الأهالي « ابتهاج عام » ويدور كلما قدم زائر أو موظف خنزيرا لأهل القرية ، فيحتفل الجميع بهذه المناسبة . ولما كانت المشروبات الروحية تتداول بحرية في هذه الناحية من العالم ، فإن الناس يرقصون عندما يشربون بضع زجاجات من شراب الروم الذي يصنع محليا ، ويسمى مثل هذا الحفل أيضا « ابتهاج عام » .

وقد ندر جمع الرؤوس البشرية منذ حلول الأمريكان - اللهم الا خلال فترة قصيرة في عهد الاحتلال الياباني . ويستعمل الايجوروت اليوم في رقصاتهم التي يزالونها في هذه المناسبات جوز شجر السرخس الذي يقوم مقام الرأس البشرية . وثمة قبيلة تسمى « ابوجاوس » تستخدم رأسا خاصة مصنوعة من الخشب المنحوت . وتجري رقصة جمع

- 
- (١) دانييلوفا Danilova - راقصة روسية ، ولدت عام ١٩٠٤ - انضمت الى فرقة دياجيليف ( ١٩٢٤ ) وأصبحت بالبريتا الفرقة ( ١٩٢٧ ) ، ثم انضمت الى فرقة دوبازيل ( ١٩٢٨ ) ، وكونت فرقة خاصة بها ( ١٩٥٣ ) .
- (٢) سلافنسكا Slavenaka - راقصة يوغوسلافية - أصبحت بالبريتا فرقة « مونت كارلو للباليه الروسى في أمريكا ١٩٢٨ - ١٩٤٢ - كونت فرقة خاصة بها قامت بجولة في أنحاء أمريكا - مثلت في بعض الأفلام السينمائية » .
- (٣) فرانكلين Franklin - ولد ببلنن ١٩١٤ - انضم الى فرقة ماركوفا - دولين ( ١٩٣٥ ) ثم فرقة مونت كارلو للباليه الروسى ( ١٩٣٨ ) وأصبح أستاذا للرقص منذ عام ١٩٤٤ .

( المترجم )

(٤) تقليد كان شائعا عند الشعوب الملاوية بصفة خاصة ، من شأنه قطع رؤوس الأعداء وحفظها .

( المترجم )



الروؤس اليوم كلما مات انسان ميتة عنيقة ، اثر سقطة او حادث ما ، او صاعقة ، وتشيع هذه الرقصة حوافز الناس فى هذه المناسبات . ويعتبر الرقص عندهم ايضا نوعا من الطب ، فاذا أخفقت كل العقاقير ، فان الرقص حقيق دائما بأن يشفى العليل ويهدئ الأوجاع .

والرقص كله فى منطقة تل « لزون » Luzon متشابه النمط ، ولو أنا نجد الملح الرقصات وأكثرها حيوية فى منطقة كالينجا . وفى هذه الأنحاء يرقص الرجال والنساء فى وقت واحد ، ويتحركون دواما فى دائرة وفى اتجاه حركة عقرب الساعة ، ويوجهون الرقص نحو مركز الدائرة . وتتكون المصاحبة من أغان ودفوف الجونج التى تتكون من أسطوانات برونزية مستديرة ، تسمى الكبيرة منها « الذكر » والصغيرة « الأنثى » ، وتحتوى بعض الأسطوانات القديمة على كمية من الذهب والمفضة مخلوطة بمعدن الأسطوانة لتقوية الصوت . وتختلف الرقصات بعضها عن البعض فى إيقاعاتها أكثر مما تختلف فى إيماءاتها . وعند الرقص ، تنبسط الذراعان أحيانا جانبا كجناحي الطائرة ، وتضرب اليدين الهواء برفق . وقلما يرفع النساء أقدامهن ، ولكنهن يثبتن أصابع الأقدام على الأرض ، ويلوين أجسادهن على طول الدائرة . ويجعل الرجال كثيرا ، ويلطمون الأرض أحيانا بأقدامهم لطما شديدا يصدر عنه صوت قوى يؤكد إيقاع الحركة . وينشر الرجال والنساء الهواء بأيديهم بحركات منتظمة أمامية وخلفية ، ويضعون أحيانا أكفهم الميسوطة قريبة من أردافهم ، وأحيانا أخرى يحكون ظهر أصبعهم السبابة بأردافهم كما لو كانوا يطعنون الأرض خلفهم . ويضيف الراقصون أنفسهم ضربا من القرع الى خفقات دفوف الجونج ، فيتنفسون وهم يرقصون تنفسا ثقيلًا ، ويتنهدون ، ويلهثون ، وينهجون ، وتعمل كل هذه المؤثرات الصوتية عمل الطبل . أما رقصة « الثار » فانها تدرك ذروتها عندما يصدر الراقصون من فيهم هسهسة متصلة : « هس ، هس ، هس » . معناها ، على ما قيل لى : « هدوء » ، فقد انتصرنا ، وانتقمنا » .

ومع أن نفوذ الاسبان على الايجوروت كان ضعيفا أو معدوما ( إذ كان هؤلاء على ما يبدو شراس الطباغ لا يمكن تحويلهم الى المسيحية ) ، الا أن الأمريكان واليابانيين استطاعوا التأثير فيهم . ومن الرقصات التى تمارس فى بلدة « بونتوك » حاضرة « الاقليم الجبلى » ، رقصة تؤدى فى دائرة يقف الرجال فى مركزها ، ويحوم النساء حولهم فى دائرة أخرى ، ويصاحب الرقص أغنية تعدد ألوان الضيم والأذى الذى ألحقه اليابانيون بأفراد الشعب . بيد أن الرقصة نفسها ليست ذات منظر يستهوى الأبصار ، وإنما هى عبارة عن مجموعة من الحركات المتلاحقة التى تنمى مع الإيقاع الموسيقى . وثمة رقصة أخرى من رقصات « بونتوك » تسمى

« بونتوك بوجى » Bontoc Bogé مقتبسة بصورة مذهلة من رقصة « بونتوك ووجى » Boogey Woogie ، يرقص فيها الرجال فى قبالة النساء مباشرة - وهذه بدعة حديثة فى هذا الجزء من العالم - وتتشابك أيدي الرجال والنساء من حين الى حين ، وتنور المرأة حول نفسها تحت ذراعى الرجل ، ويسير الاثنان الهوينا ، فى الفينة بعد الفينة ، جنباً الى جنب ، بضع خطوات - وفى النهاية يتصافح الأزواج بالأيدي - وفى معظم الرقصات ، يرقص الناس وهم شبه عرايا ، لا يغطى أبدان الرجال الا منزر قصير وقبعة على شكل السلة وفيها ريش من طائر « أبو قرن » ، أما النساء فيلبسن نقبة قصيرة و « بلوزة » - ويحسوا لبعض الرجال اليوم أن يرقصوا ومعهم أشياء تذكارية من التي كانت تستعمل فى الحرب العالمية الثانية : كالقميص الكاكي أو خوذة الجنود فى جيش الولايات المتحدة الأمريكية - وأحسن الراقصين على ما يبدو ، هم قدامى جنود الأمن ( الكونستبلات ) أو الجنود غير النظاميين - وقد استمروا يزاولون الرقص بفضل ما كانوا يقدمون من عروض للأمريكان بعد عودتهم لاحتلال الفلبين .

وانا لنجد أهم ضروب الرقص فى الفلبين ، من الوجهتين الفنية والبصرية ، بين المسلمين « الموروس » Moros ( وهذه اللفظة مشتقة من كلمة « مراكشى » Moor التي أدخلها الاسبان ) فى الجنوب . وهذه ظاهرة غريبة ، لأن الرقص قد اندثر فى العالم العربى ، فى آسيا وغيرها ، فى شمال الهند مثلاً حيث اتسعت رقعة الاسلام كثيراً ، وتشهد اندونيسيا عن ذلك بطبيعة الحال . ومع ذلك فإن التيارات الثقافية التحتية الرئيسية للديانة الهندوسية فى اندونيسيا تفسر تفوق الرقص فيها . وربما كانت العلة فى ذلك قرب اندونيسيا من جنوب الفلبين ، وانتشار ثقافتها فى هذا الجزء (وئمة هجرة واسعة يقوم بها الاندونيسيون من جزيرة سيليبس الى البقاع الأغنى منها فى جزيرة مينداناو ) ، أو ربما كانت العلة أن الفلبين جزء من هذا الطرف القصى من العالم الاسلامى . ومن الطبيعى أن بعد هذه الجزر يجعل الدين فيها واحداً متراخياً ، فلم يقابل الرقص فيها بمثل ما قوبل به فى البلاد الأخرى المتدينة من نفور وتشدد . ولا ريب أن رحلة يقوم بها الانسان خلال البقاع الاسلامية فى جزر الفلبين من أمتع التجارب المسرحية التي يبلوها المسافر الذى يشهد الرقص . وتمتلك هذه المساحات الاسلامية من كميات واللوان الرقص أكثر مما تمتلكه باقى مساحات جزر الفلبين كلها .

فى قلب جزيرة مينداناو بلدة «دانسالان» الصغيرة ، حاضرة مقاطعة «لانو» ، وهى من أجمل المحاط الجبلية فى العالم . وللوصل اليها ، يصعد الانسان فى الطريق الممتد من الساحل ، فيبذلها بعد بضع ساعات ،

ويجدها مستقرة في واد أخضر تحف به رواب خضر وإرقة الظلال ، والى جوارها بحيرة واسعة ، زرقاء ناصعة ويجد نفسه في عالم منقطع تماما عن باقي أجزاء الفلبين . فللاهل بشرة داكنة وهيئة أبعد ما تكون عن هيئة الأوروبيين . أما ملابسهم فهي أفتح لونا ، وتربط الرأس الزينة عادة بزهرة دقلى تشد في عقدة غريبة خلف الرأس ، وتقيات النساء « السارونج » ترتفع حتى آباطهم حيث تشبك بضم المرفق الى الضلوع . ومن مفاخر الأهل الخاصة في هذه الناحية كرم الضيافة ، والموسيقى ، والرقص .

ولعل « دانسالان » المكان الوحيد في العالم الذى يسعد فيه الانسان اذا نزل به ضيفا رسميا ، فترسم له السلطات المحلية ما سوف عمله ويراه . ومن الأوفق للانسان ، لكى يشهد أحسن ما يمكن أن تعرضه البلدة في أقصر فترة ، أن يتفق مع المكتب السياحي الحكومى في مايتلا أن يخطر المكتب بلدة دانسالان بموعده وصوره ، وأن تعد له البلدة شيئا من الموسيقى والرقص . ولا يفد الى البلدة الكثير من الزوار ، ومن ثم فإن قدوم زائر أجنبى حدث تهتم له كثيرا . وقد وصلت الى هذه البلدة ذات يوم مع زوجتى ، وكنت قد طلبت الى أحد الأصدقاء ، وهو ضابط صغير فى الجيش يعرف عمدة دانسالان معرفة بسيطة ، أن يبعث اليه برقية ينبئه فيها أننا مسافران الى مكان آخر ، ولكننا نهتم بالرقص ، وليس لدينا سوى بضع ساعات قليلة نمضيها فى البلدة ، وفى أملنا أن ينظم لنا شيئا من الرقص . وكان هذا الطلب شخصيا ، غير رسمى ، ولم يكن ثمة احتمال للخطأ فى شخصيتنا ، واعتبارنا أكثر من سائحين يهتمان بالرقص .

وبينا نحن نخترق طرقات البلدة ، رأينا مكتب العمدة والدار البنى كان الراقصون ينتظرون فيها ( والداران على الطريق الرئيسى ) مزينتين بلافتات كتب عليها « مرحبا بالسيد والسيدة باورز » وفى الحال أحاط بعربتنا حشود من القرويين الفضوليين . وارتفعت فى الجو أصوات الموسيقى . وحيانا الناس بحرارة ، وقالوا لنا « هل أكلتم ؟ هل أنتم باقون الليلة معنا ؟ » ومضوا بنا أخيرا الى الدار ، فوجدنا بها أربع فتيات ، وقد ذررن على وجوههن قليلا من « البودرة » الخفيفة ، وفى شعورهن بعض الأزهار ، وجلسن أمام صف طويل من « الأجونج » agongs وهي علب من النحاس الأصفر تعلو كلا منها كرة صغيرة . وراح الفتيات يقرعن على الأجونجات بعضى مزينة بورق مفضن . وتسمى هذه الآلة فى مجموعها « كولنجتان » Kulintang ، وهى بالنسبة الى مسلمى مينداناو ، على ما يبدو لى ، كآلة « يوكيليلى » Ukelele بالنسبة الى أهالى جزيرة هاواى . وتلعب كل فتاة على اثنتين فقط من الأجونجات ، وتؤدي كل منهن ايقاعا مختلفا عن الايقاعات التى تؤديها

غيرها ، ومن ثم يترقرق في الجو لن متقطع يعلو ويهبط في دقة كبيرة .  
وجلس بالقرب منهن صبيان وصيغان من صبية البلدة ، وفي أيديهما دفان  
من دفوف « الجونج » يقرعان عليهما بمطارق صغيرة . وجلست على الأرض  
فتاة أخرى تدق على صنجة زين مقبضها بالأزهار ، وبجوارها رجل يقرع  
طبله على شكل قده . وكانت الفرقة الموسيقية تطلق ومضات من الايقاعات  
المتغيرة والألحان المجزأة المرتجفة .

وسألني أحد أعيان البلدة ، وكان جالسا على كرسي بجانبى ما اذا  
كنت أجد الموسيقى « رومانسية » . وكنت مستمتعا بكل ما حولى ، فلم  
أكن أفكر في الرومانسية ، ومع ذلك أجبته بنعم . وأضاف الرجل قائلا  
ان مسلمى هذه المنطقة يتبادلون الحب وهم يعزفون هذه الموسيقى ، واستمر  
في شرحه قائلا انه لا يصرح عادة الا لغير المتزوجين بالعزف على آلة  
كولينجتان ، فمن المحتمل أن يقع كل انسان في شرك الحب ، وتقع  
بالتالى حوادث طلاق . وذكر ، ليبرهن على قوة تأثير هذه الموسيقى ، أنه  
قد حدث في الأسبوع الماضى أن طعن فتى غريمه الذى كان يعزف على  
الجونج الكبيرة ، بينما كانت محبوبته تلعب على الكولينجتان . وهنا  
انتهت الموسيقى .

ووضع كرسي أمامنا والى جواره مبصرة طويلة فضية عليها نقوش  
بارزة ، ثم جلس رجل في حوالى الخمسين من عمره ، يرتدى « سارونج »  
من نسيج صوفى مخطط فوق سراويله الفضفاضة ، وقميصا أبيض بياقة  
وأكمام زرق ، وباقة من أزهار صفر مطرزة على جيب الصدر ، وقبعة  
( كاب ) قطيفية بلون النبيذ . وعلمت أن اسمه « ماكابانجكيت » ومعناه  
« هادم الدنيا » ، الشئ الذى يتوافق مع شهرته كمغن وراقص عظيم .

وبدأ الرجل يدندن بصوت حلقى خفيض ، وكلما ارتفع اللحن ، اهتز  
رأسه وتمددت عضلات رقبته ، وخرج صوته كالهديل العذب الذى تترنم  
به يمامتان . ثم غنى وقال : « زائرانا جديران بالحفاوة والمديح » . وأسهب  
فى هذا المعنى بعض الوقت . وعاد اللحن يحلق ثانية فى الهواء ، وينسج  
سلما عجيبا من الفواصل وكسور الأنغام الصغيرة مما لم يسبق لى سماع  
مثله فى آسيا كلها . وكان المغنى يقف من حين الى حين على إحدى الأنغام  
فيرعشها ، ويزغردها ، وكأنه يؤكد نوع النغمة فى آذاننا . ثم يتغنى  
فيقول : « أمامى الزوجان المحبوبان اللذان قدما إلينا من الولايات المتحدة » .  
ثم دق مروحة برقة على المبصرة ، فانفتحت المروحة التى يبلغ طولها أربع  
عشرة بوصة ، وتتكون من عشرات العيدان من أغصان الصنوبر المثبتة  
جنباً الى جنب ، يغطيها ورق أزرق رسم عليه طيور بيض . وأمسك  
بالمروحة فوق ذقنه ، وطفق يحركها فى دائرة واسعة أمام وجهه ( وهذه  
حركة تفصح عن « الرشاقة » كما أوضح لى العمدة ) . ثم التقط يده

الأخرى قطعة رفيعة من الغاب ، وراح يلق بها على المصقة مع إيقاع الغناء ، ويقول : « تبدو لنا صورة أمريكا منعكسة في المرآة ، وتعلمنا العدالة والديموقراطية ، وهي أعظم بلد على وجه الأرض ، وكل انسان يعلم ذلك ... والعملة مضيئ زائرينا . وقد لا تتكرر زيارتهما ، ولكننا مع ذلك نستمتع اليوم من أجلهما ... » وكانت المروحة ، تتحرك دواما في أثناء الغناء ، فيما يشبه الرقصة الذاتية باليد الواحدة ، فتلف في الهواء وتدور حول أصابعه ، وتميل حول الأرض ، وينهض المغنى في بعض الأحيان خارج مقعده ، ويتتبع تقوسات مروحة الشبيهة بالحناءات البهجة ، وتعلو الحمرة اللامعة وجهه من اثر التوتر الذى تسببه عبارة لحية طويلة . وفى أثناء توقفه القصير ، يصبق فى المصقة . ثم يعاود الغناء ويقول : « كم أنا سعيد لأننى أغنى ، فلو كتبت هذه الأغنية فى صدرى ، فسوف ينفجر » . ويسهب فى ترديد هذه الكلمات . وبدأ يلق قدمه العارية على الأرض ، اذ انتظم الإيقاع واستقر . وكلما مال رأسه ، ارتجف اللحن . وعاد يقول : « لقد جاء من السماء كالأطياف اللامعة ( والحقيقة أننا وصلنا فى عربة ) فى هذا البلد الذى نجبه أكثر من غيره . وكم نود أن يحيا بلدنا الجميل الذى تحيا النفوس بجوه المنعش ... لقد اشدت قوانا بزيارة السيد والسيدة باورز . أما العملة فهو جدير بمنصبه » وانفجر الناس ضاحكين وصاحوا مستحسنين حين بدأ يذكر بعض الحاضرين بأسمائهم .

وهنا تناول المغنى مروحة أخرى مزينة بصور الأزهار ، وشرع يحرك المروحتين كليهما ويقول : « لا يعلو على عمدتنا أحد . وهو ينتمى بأواصر الدم والنسب لجميع أعيان اقليم « لانو » ... ومع ذلك فهو لا يصنع شيئا الا بالتعاون مع الجميع ... » وتحركت المروحتان معا بحركة متماثلة ، تصوران الجبل المقوس ، وسطح البحيرة المستوى ، ورفرفتا فى الهواء كصفورين طائرين . ثم ابتدأت الرقصات الغنائية المنظمة ، فغنى أحد الشبان قليلا ، واسمه « ماماساراناو » أى « رجل لانو » . وتحكى أغنية له قصة رجل أحب فتاة حبا شديدا حتى لم يعد يعرف ماذا يصنع . وأغنية أخرى جريئة ، تتحدث عن « بانتوجان » Bantogan بطل « لانو » المحارب الذى كان يغنى ويرقص بمروحتين « كما يفعل المغنى » قبل أن يضى الى حومة الوغى ، وتقول الأغنية : « لقد حارب فى كل مكان فى الجزيرة كلها ، وكان له حبيبة فى كل مدينة » . وكان المغنى يختلس النظر خلال ثغرات المروحتين ، ويحيط وجهه بهما ، ثم ينهض ليمثل بالرقص عملا بطوليا ، وينثر المروحتين نثرا وتيسدا ، فتتفحان الى الأمام ، ثم يسكهما أمامه مبسوطتين على اتساعهما قبالة النظارة ، ثم يخفضهما نحو قدميه . وكان المشاهدون المفتونون بالعرض ، يصيحون خلال الأجزاء الراقصة قائلين : « هيا ، اشد ... » أو « لا تنته الآن » .

وبعد هذا ظهرت احدى فتيات البلدة الراقصات ، وتشتمل بنقبة بيضاء وذهبية ، وصدره « بلوزة » شفافة من ألياف الأناناس ، وشعرها مجعوج في عقدة الى جانب رأسها ، وجسمها مكسو كله بحلي من عملات ذهبية - فمنها أساور ، وقلادة ، وأزرار في الصدر ، وأقراط ، و « بروش » مثبت على احدى كتفها . وغنت الفتاة ورقصت وهي واقفة وحدها (فليس ثمة فاصل يفرق بين فنى الرقص والغناء ) . ولا يرقص شخصان معا في وقت واحد ، وكذا لا يرقص الرجال مع النساء أبدا . وقفت الفتاة ممسكة بمرحلتها ، ثم تمشت وأردافها تتأرجح في ارتخاء وتهدل بصورة أدخلت البهجة في النفوس . وعندما غنت ، قرنت غناها بالإيماءات ، وقالت : « اننا سعيديون لأن زائرنا الكريمين قد أتيا إلينا من بلاد بعيدة » ( ولم يكن في مقدورها أن تنطق كلمة « أمريكا » ، وقد اعتذرتي للعمدة عن ذلك ) ، وختمت غناها ورقصها قائلة : « من ذا الذي لا يوافق على أن سماع الأغنية الجميلة شيء رائع - رومانسي ؟ » واشتد بها الحياء حتى لم يعد في طوقها أن تواصل الرقص ، واستنتجت من ذلك أن باقى برنامجها يتضمن أمورا شخصية يشتد فيها الإغراء .

وعندما انتهى العرض ، اصططحنا العمدة الى سيارتنا وقال : « هل أعجبتك ألثنا الموسيقية كولينجتان ؟ وهل أحببت رقصنا ؟ » وجهدت أن أصف له مدى تأثيري بجمال ونضارة التعاون بين الغناء والرقص ، وروعة الارتجال وبراعته . وابتسم العمدة وقال : « يظن بعض اخواننا المسيحيين أن ما نعمله شيء مزعج لا أخلاقي ، ولكننا مع ذلك نعيش فنونا » . وأشار بيده الى جموع الناس التي كانت ولا ريب تمثل في تلك اللحظة كل أهالي بلدة « دانسا لان » الذين احتشسوا ينصتون الى الموسيقى ويشاهدون الرقص ، وقال : « انظر الى هؤلاء الناس ، انهم ما ان يسمعوا صوتا حتى يتقاطروا الى مصدره من كل صوب وحلب » .

وركبنا العربة ، واذا بسجنته تتخذ سمة جدية ، كما لو أن فكرة عارضة قد قرعت ذهنه ، وسألني : « ما قولك في هذه الحالة القائمة التي تفشى العالم اليوم ؟ » . بيد أني كنت واقعا تحت سحر الموسيقى والرقص ، لدرجة نسيت معها كل أمور السياسة ، ولم أفكر أبدا في أن الدنيا قد تنطوى على شيء يمكن أن يعكر جمال دانسالان . ومن ثم أشرنا اليهم بتحية الوداع .

ولعل جزر « سولو » Sulu تفوق دانسالان في جمال اقليمها وروعة رقصها . وتقع هذه الجزر في أقصى الأطراف الغربية والجنوبية لجزر الفلبين ، وهي الأخرى معقل من معاقل الثقافة الإسلامية . و « سولو » Sulu أرخبيل يتكون من المئات من جزر بحر الجنوب ، وفيها صخور ، وشعب ، وشواطئ رملية لا يظهر بعضها الا في أوقات

الجزر . وتتنوع سلع الجزر كثيرا ، من اللآلئ التى تشتهر بها فى العالم كله ، الى بيض السلحفاة الذى يصبه كرات « البنج بونج » ، وهى فى مذاقها كبيض البط الرمل ، وعش العصفير الذى يصنع منه الحساء الصيفى ، ويعتبر من أهم صادرات هذه الجزر .

وأكبر هذه الجزر ، جزيرة خولو Jolo وهى العاصمة ( وتنطق لفظة خولو بحرف الحلقى . كما نرى اللغة الإسبانية ، مع الضغط على المقطع الأخير ) . وتضارع هذه الجزيرة فى مظهرها الرومانسى وسحرها الفردوسى جزيرة بالى أو مانيبير ، ويسكنها عناصر متباينة من الناس بدرجة كبيرة ، فمنهم نور البحار الذين يعيشون فوق صفحة الماء فى قوارب صغيرة يربطونها الى أعمدة خشبية تبني فوقها معظم بيوت الجزيرة ، ومنهم قطاع طرق أشدهم القلوب من سلاله « القراصنة الملاويين » الأصليين ، ثم الفتيان الراقصون ، ويسمون « سواسرا » Suwa Suwa وهم خصيان .

والرقص فى هذه الجزر على مستوى عال رائع ، وعلى الأخص فى جزيرة « خولو » وكذا فى « ستياكى » فى أقصى الجنوب ، ولعل مرد ذلك الى أن هذه الجزيرة تنتمى بأكملها الى فئة من المومسات والشبان الذين تفرغوا للرقص . وهؤلاء الشبان خصيان ، ومعظمهم من أولاد المومسات ، ويشبون طوال الأجسام أكثر من المعتاد ، ويتهدل لهم على مر السنين . وكل من رآته من هؤلاء الشبان ، له شعر مجعد ، لا أدرى أن كان بسبب خنوثته أو نتيجة استخدامه مكواة الشعر . وهؤلاء الشبان أنثويون فى سلوكهم ، يزدرهم المجتمع المهذب المحترم ، ومع ذلك يدعوهم للرقص فى حفلات الزفاف والأعياد العائلية . ويستطيع الأجنبى أن يكلفهم بالرقص على شرفة الفندق الوحيد فى البلدة دون لوم أو حرج .

ويعمل فتية « سواسوا » الراقصون مع مومس أو فتاة راقصة ( قد تكون أما لواحد منهم ) . ويبدأ البرنامج الراقص عادة بأغنية « سانجباى Sangbai » ، وتتكون من عبارات موزونة ومقفاة ، القرض منها تقديم الراقص الأول . وفى مدينة « خولو » التى تعتبر نفسها « دولية » تبنى « سانجباى » بايقاع سريع وبلغات ثلاث : لهجة خولو المحلية ، وتاجالوج ( وهى اللغة المشتركة فى الفلبين ) ، والانجليزية . ومن أغنيات سانجباى التى سمعتها بالانجليزية ، واحدة تختلف عن غيرها فى الوزن والقافية ، وتعطى فكرة عن أوزان سانجباى ومعانيها ، فتقول :

حبيبتى ، أنت حبيبتى  
سادتى ، لكم تحيتى  
هذه السيدة من خولو

مليحة ، تستطيعون أن

تقبلوها كل يوم أحد

جذابة للغاية

إذا لمستها ، أحببتك

يا حبيبي ، أجب

نعم أم لا ؟

هل تحبها حقاً ، حبيبتي ؟

وفى هذه الأثناء يعرف الزيلوفون المصنوع من الغاب ، والبولا bula ، وهى آلة كمان ، محلية ، وتشبه فى عزفها آلة التشيلو الصغير ) ، ودوفو الجونج والبطول . ويرعى الراقص ( أو الراقصة ) أصابعه ، ويحرك رأسه بحركة انزلاقية حادة الى اليمين وإلى الشمال فوق عنقه ، ويطلق مفضنى المرفق ، وينفخ بجسمه الى أعلى وإلى أسفل فى وضعة ثابتة ، أو يمشى بنشاط وهمة حول دائرة .

وفى « خولو » أربع رقصات رئيسية ، ويقال لكل منها « جوجيت » Joget . ولا تتضمن العلاقة اللغوية بين هذه اللفظة وبين الرقص فى جنوب شرق آسيا أى نوع من التشابه الكوريجرافى (١) بين الرقصات . ولفظة « سوا سوا » تعنى الغناء ، ولكنها تنصرف أيضاً الى الرقص . وتستخدم أيضاً للدلالة على فرقة من الموسسات أو الممثلين . وتنصرف لفظة جوجيت أول كل شئ الى اثنين من الحصيان يرقصان معاً ، ويفنيان عادة وهما يرقصان .

و « كازى كازى جوجيت » Kasi Kasi Joget رقصة حب يسير فيها الفتية وراء بعضهم فى دائرة ، ويرفعون أكفهم أمام وجوههم ، ويشنون ركبهم ، ويحركون أصابعهم الطويلة المقوسة بسرعة تشبه سرعة أجنحة الفراشة .

وجوجيت بولا بولا Joget Bula Bula رقصة رخاء ، وتؤدي بزواج من الصناعات الخشبية castanets فى كل يد ، تطق عندما يقرعهما الراقص ، بسرعة كبيرة ، أما الحركات ، فهى شبيهة برقصات جوجيت الأخرى .

أما جوجيت إيفان جانجى Joget Ivan Jangai وهى رقصة « العمر الطويل والسلام » فانها تؤدي بمخالب فضية خاصة ، تنقوس الى الخلف ، فتضخم حركة كل اصبع . وترمز هذه الأظفار الطويلة الى طول العمر

---

(١) أى الخاص بتصميم حركات الرقص .



لسبب ما ، ولا تختلف حركات وإيماءات الرقص عن غيرها من رقصات جوجيت •

ولعل أكثر رقصات جوجيت امتاعا للمشاهد ، وأكثرها شعبية على وجه التأكيد ، رقصة تسمى « مادالين مادالين » Ma Dalin Ma Dalin ، أو ماى دارلنج ماى دارلنج My Darling My Darling (حبيبتى ، حبيبتى) وقد ابتدعت منذ حوالي عشرين عاما عندما كان الأمريكان فى خولو . وليس ثمة مصاحبة موسيقية لهذه الرقصة ، ما خلا طرقة مستمرة تصدر من الصنادل المفتوحة عند العقبين ، والتي يلعب بها الفتية بهارة بأصابع أقدامهم ، فيجعلونها تطرقع على الأرض ، ويفنى الفتية بعضهم لبعض ، تبعا لهذا الدق الثابت المنتظم ، جملة شعرية قصيرة ، ويلوون أصابعهم بإيماءات دعائية أو جنسية • أما الكلمات ، فيصعب ترجمتها • فثمة جملة تقول : « كم أنت مليح ، حتى لأستطيع بصعوبة أن أعبر لك عن مقدار حبي » • وتقول جملة أخرى « يكاد الصغفور فوق الشجرة أن يشبهك فى جمالك » • وجملة أخرى أشد اغراء تقول : « تعال معى الى جزيرة » وسوف أمتك فىها • بيد أن هذه الميارات جميلة للغاية ، فى لغة خولو ، ومفعمة بالتوريات • وتبدو حركات الأيدي مثل الأعيب الأيدي البارعة •

وهناك نمط من رقصة « مادالين مادالين جوجيت » تسمى « كنجنج كنجنج » وهى رقصة التخميش ، يؤديها اثنان من الراقصين ، يقبل أحدهم رأسه الى أعلى وأسفل ، وإلى اليمين واليسار ، ويلفها ، فى حين يخمشه الثانى بأصبعه الطويلة الطرف حتى ليكاد يصيب أنفه ، وهو مع ذلك يؤدى مع رفيقه نمطا لطيفا من الحركة • وما أن انقضت فترة قصيرة على قيام الفرق الراقصة فى خولو بعرض رقصة « مادالين مادالين » حتى شاعت هذه الرقصة ، وجن الناس بها ، وراح كل رجال الجزيرة يرقصونها وشيد أحد المقاولين قاعة رقص خاصة فى وسط البلدة وجعل الفتية يرقصون فيها ليلة بعد أخرى ، ويحف حولهم النسوة يتفرجن عليهم • ولم تمض فترة طويلة حتى انهار المبنى من شدة دق الصنادل على الأرض • ومن ذاك الحين عادت الرقصة حكرا للراقصين المحترفين •

وفى جزيرة خولو أيضا أنماط كثيرة من رقصات متنوعة صغيرة ، تمارس غالبا فى القرى مثل قرية بارانج Parang على الجانب الآخر من الجزيرة . وهذه الرقصات غير حرفية . وهناك رقصة واحدة بالحربة ، يؤديها رجل يطعن بحربته سمكة وهمية • وكان بالجزيرة فى وقت ما رقص بالسيف ، بيد أن الراقصين كانوا يفضون بسرعة فيقتل بعضهم بعضا كثيرا ، ومن ثم منع أداء هذه الرقصة • بل ان الملاكمة مصنوعة فى المدارس لهذا السبب نفسه •

وبالجزيرة أيضا رقصات صغيرة يؤديها مفتون عيمان ، ينشدون ويومنون ، وأغنياتهم جميلة ، ولكنها تبدو لآذاننا ناشزة بشكل غريب ، وهي مع ذلك عذبة وعاطفية ، وموضوعاتها ترتجل دائما عفو الخاطر . ويستقبل كل زائر دائما بالترحيب ، وتقدم آيات الحمد والشكر لله ( وينطق آمال خولو اسم الله ، فيقولون : آووها ) ، ويستطيع الزائر بالطبع أن يطلب من المغني أن يرتجل أغنية في أى موضوع يعن له . وقد طلبت مرة أغنية عن البحر ، فجاءت الكلمات تقسول : « البحر هادى ، والأمواج لا تتحرك ، وأينما سرنا ، وجدنا البحر ساكنا » . ولكن فكرة طرأت في ذهن المغني ، فاسترسل يقول : « وقد ينقلب قارب ، في بعض الأوقات ، رغم هدوء البحر ، ومسكون الموج ، وكل هذا بإرادة الله . أما أعلى البحار فانها عميقة ، ورغم عمقها ، وتلبية لرغبة الأمريكان ، فانا مستعدون للتضحية بأرواحنا والابحار في أعالي البحار » . واستمر المغني في انشاده ، وأخيرا راح يقول ، بتأثير الإلهام أو الهوى : « أليس من الأوفى تصوير البحر ؟ فسوف تبدو في الصورة غرابته واضحة لكل من يريد أن يعرف شيئا عنه » . وفى هذه الأثناء كان المغني يؤدي إيماءات تصور حركة البحر ، وتبرز معاني بعض الكلمات ، أو يهز يده هزات واهنة ترمز الى فكرة أو تعبير عن ارتباطاكة .

ولا تبدو روعة الرقصات في كلمات تصفها كما تبدو في عيني مشاهديها أثناء عرضها . ورقصات جوجيت ، التي تصور تصورا خفيفا أفكارا بسيطة عابرة ، لا يناسبها كثيرا أى وصف تحليلي لها ، وحركاتها متنوعة بعض الشيء ، أما مرونة أصابع وأذرع راقصيها فانها فائقة للعادة . وتتخذ الحركات أشكالا ذوات زوايا وأركان ، حقيقة بأن تعتبر امتدادا جديدا وممتعا لمفهوم الحركة في الرقص : من ذلك إيماءة تطويق الوجه باليدين ، والذراعان مبسوطتان عند مستوى الكتف ، والمرفقان والمعصمان مثنيان بزوايا قائمة ، والأصابع مقوسة الى أعلى ، تصنع فيما بينها إطارا يحيط بالراس . وتتمثل البهجة الرئيسية التي تتسم بها هذه الرقصات في ذلك الشعور العجيب الذي تثيره في نفس المشاهد : الشعور بأنه يقضى وقته في متعة وسرور دون أى ملل .

## الدراما

يسوء المتعلمين من أهل الفلبين افتقارهم الى تقاليد مسرحية ، وعدم وجود مسرح حرفي من الدرجة الأولى في عاصمة بلادهم مانيلا . ومع ذلك فمن العسير أن يتصور الانسان بلدا فيه من هواة المسرح الأكفاء المتحمسين لفنهم أكثر مما في الفلبين . وليس صحيحا القول بأنه لا يوجد في الفلبين

تقاليد مسرحية وطنية ، بيد أن ما يوجد بها من تقاليد تمتد جفوره الى عهد الاسبان . ففي عيد الفصح تمثل مسرحية الآلام في كل أنحاء الجزر ، في المدن وفي القرى ، وهذا العيد مناسبة سنوية هامة عند أهالي الفلبين . ويشهد مسرحية الآلام عدد كبير من الناس ، وفيهم أفراد أقل تدبنا ، وأكثر غراما باللهز . ففي الأسبوع المقدس ، تغلق دور السينما ، وسائر أماكن اللهو . بيد أن مسرحيات الآلام ، بخلاف مسرحيات الهند الدينية ، جامدة ، وشديدة التخصص لفي موضوع ضيق ، الأمر الذي ليس من شأنه أن يخلق ممثلين كبارا أو مسرحا أوسع مجالا وأشد جاذبية . وتشكل هذه العروض ( أي مسرحيات الآلام ) حدثا سنويا ضمياف الصلة بالحركة المسرحية العامة أو الأهلية .

والدراما الشعبية الوحيدة التي تنتجها الجزيرة ، والتي تهتم كل من يبدرس المسرح ، هي « مورو مورو » Moro Moro . ولمسرحيات « مورو مورو » موضوع واحد لا يتغير ، ذلك هو انتصار المسيحيين على المسلمين ، ويصور هذا الموضوع في جميع أنحاء أنحاء الجزيرة بعدد لاحصر له من القصص المتنوعة . أما المناظر ، اذا وجلت ، فانها لا تتعدى برجاً يقام على أحد جوانب المسرح المؤقت يمثل حصنا من حصون المسلمين ، ثم برجاً أكبر منه وأحسن ، على الجانب المقابل ، خاصا بالمسيحيين . ويمشى على خشبة المسرح أميرات مسيحيات ، فيأتي المسلمون ويستولون عليهن ، ويبيعونهن . وتتنكر أميرات مسلمات في هيئة رجال ويقاتلن أبطالاً مسيحيين . وتتاح في هذه المسرحيات دائما فرصة للحب بين شخصياتها الرئيسية ، وتتخللها مشاهد قتال طويلة تكثر فيها المارك بالسيوف ، ومناظر الدماء والرعء . وفي المسرحيات شعر ملحمي فخم . وكان القرويون الى وقت قريب يستطيعون رواية مسرحيات كاملة من الذاكرة ، ويلقن الكثير منهم الممثلين اذا نسوا النصوص التي يؤدونها . وكان من ضروب التعظيم لأي انسان أن يقال عنه انه ممثل يؤدى دوراً قيادياً في مسرحية « مورو مورو » . وقد تصحب المسرحية موسيقى ، تؤدبها فرقة محلية معارة من أقرب مصسكر حربي . وقد تتضمن المسرحية أغاني عذبة وعاطفية ، مثل « كنديمان » Kundiman التي تحتوى على نغم حزين تتميز به جميع أغاني الفلبين .

وكادت مسرحيات مورو مورو تختفى ، - لسوء الحظ - ، من حياة الفلبين ، فلم تعد تعرض في المدن ، ولو أنه من المرجح تقديم بعض العروض في شهرى ابريل ومايو ، وهما شهرا الأعياد في الفلبين ، وذلك في القرى النائية ، ويستمر بعض هذه العروض ثلاثة أيام . ومع ذلك فإن تقدير الناس لقيمتها كتقليد شعبي وادراكهم لما يمكن أن تسهم به اسهاماً أصيلاً بشعرها وفنها التمثيلي في أي مسرح ينشأ مستقبلا في الفلبين ، يضعن لهذه المسرحيات حماية الفئات الكبيرة من الطلبة وانتصار الفن في مايبلا .

ومسرحيات « مورو مورو » فى أنماطها الدينية الحالية ، من تأليف المبشرين المسيحيين فى القرن السابع عشر . وقد قامت على أساس نمط درامى كان فى ذلك الحين ملائما لطبيعة البلاد . وقد لقيت هذه المسرحيات ، بسبب هذه الصلة التى تربطها بحضارة سابقة لدخول الديانة المسيحية فى الفلبين ، ترحيبا من الأهالى فى الوقت الحاضر ، وهم يتدبرون تاريخهم القديم ، وتضطرب نفوسهم بالمشاعر الوطنية . والنمط المسرحى الآخر الوحيد الذى تنتجه الفلبين هو « زارازويلا » Zarazuela ، وهو مسرحيات غنائية من اسبانيا ، شاعت لفترة قصيرة فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، واكتسبت شعبية كبيرة فى ذلك الألوان ، سببها فى الغالب ما كانت تتضمنه من دعاية ضد أمريكا . فقد وعدت أمريكا شعب الفلبين بالحرية اذا تعاونوا معها فى طرد الاسبان . وقد بر الفلبينيون بما تعهدوا به ، ولكن الأمريكان ما برحوا محتلين الجزيرة . ووجدت خيبة الأمل التى حلت بنفوس الناس متنفسا لها فى مسرحيات « زارازويلا » . وأجج الممثلون والمغنون نيران الثورة التى اتصلت بضع سنوات ، واستخدموا فنهم فى الدعاية استخداما بارعا . وفى إحدى المسرحيات لبسوا كلهم ثيابا مختلفة الألوان ، وفى ذروة التمثيل اتخذوا أوضاعا معينة على خشبة المسرح يتشكل منها علم الاستقلال الفلبينى ، وفجأة فاضوا هذه التشكيلة ، وعادوا الى تمثيل القصة المسرحية الأصلية . وثمة مسرحية تسمى « دموع تاجالوج » ، وثانية تسمى « شهداء الوطن » ، وقد أسهمت الاثنتان فى نشر الوعى السياسى بين أفراد الشعب . وقلما تعرض مسرحيات « زارازويلا » فى الوقت الحاضر ، رغم أن الناس لم يزالوا يذكرون موسيقى بعضها ويترنمون بها . ولم تزل بعض مخلفات هذه المسرحيات تعرض ضمن مسرحيات الفودفيل ، وعلى الأخص فى مسرح كلوفر Clover فى مانايلا ، وهو المسرح الوحيد المرخص به قانونا فى جميع جزر الفلبين . وفى هذا المسرح ، لم تزل كيتى دولا كروز Katy de la Cruz ، وهى فى العقد السادس من عمرها ، تشد إليها جمهور النظارة الذين تخلق لبهم بما تؤديه من مشاهد ساخرة لمازة ، وأغانى الحب والتهكم التى تطرب لها الأسماع . ومسرح كلوفر الذى يديره ممثل بولندى سابق كان متخصصا فى أدوار النساء ، مكيف الهواء ، لا يربو ثمن التذكرة به على ربع دولار . ويقدم المسرح عدة حفلات فى اليوم الواحد ، وفى كل أيام الأسبوع ما خلا يوم الأحد ، تمتلئ القاعة كلها بجمهور النظارة ، بل وتقف صفوف كثيفة منهم خلف المقاعد ، ويصفقون للمجموعات المتعاقبة من الأغاني ، والفصول التمثيلية ، والمشاهد الهزلية القصيرة . والشعبية التى تتمتع بها « كيتى دولا كروز » شعبية طويلة العهد فائقة للعادة ، خصوصا وأن حياة المغنى الفنية المتوسطة فى مانايلا قصيرة الأمد . والمبدأ المتبع فى مسرح كلوفر وفى مسرحيات زارازويلا

أنه طالما كان المتفرجون يصفقون ، التزم الفنان أن يستمر في الفناء ويقدم أغنية أخرى . ولقد سمعت ذات مرة أشهر مغن في مانيلا وأحبهم الى قلوب الناس - وهو من مقلدي « جونى راي » - يغنى أربع عشرة أغنية على التوالي . ولا يتاح لأى مغن في مانيلا أن يواصل الفناء أمدا طويلا على هذا القياس ، مهما بذل من جهد في التلرب .

وقد تلقى المسرح الفلبينى ، بمفهومه الحديث تشجيع اليابانيين الذين احتلوا البلاد . ففي هذه الفترة ، لم يحرم الأهالى من الأفلام الأمريكية فحسب ، وإنما افتقدوا وسائل التسلية التى من شأنها تلهيتهم عما تكبدوه من مشقة وغناء في سنى الحرب .

ولقد جرت من قبل بعض المحاولات لخلق مسرح حديث . وانشأ الجزويت معهدا باسم « أتينيوى دى مانيلا » Ateneo de Manila ، كان لسنتين طويلة على مستوى رفيع في التربية والتعليم ، ودعم فوق ذلك مناهجه في المواد الدرامية . وتخرج في هذا المعهد كل من له صلة في الوقت الحاضر بالمسرح الحديث . وبث هذا المعهد شعورا باحترام المسرح ، بل وأخرج اثنين من كتاب المسرح الشبان ، أصبحا فيما بعد من رجال السياسة المبرزين : « دون كلارو ريكتو » Don Claro Recto ، و « كارلوس رومولو » Carlos Romulo .

أما السناتور ريكتو ، وهو أبرز شخصية أثارت الجدل في الفلبين ، وربما كان ألمع رجال الفكر فيها ، فقد كتب مسرحيتين عرضت احدهما ( وحيدا في الظلام ) أخيرا الجمعية المسرحية الفلبينية ، أدت فيها « ايما بينتيز أراانيتا » Emma Benitez Araneta دور البطلة في كل من النص التاجالوجى ، والنص الاصلى الاسبانى . وقد كتب ريكتو هذه المسرحية في عام ١٩١٧ وحظيت بجائزة أولى في اسبانيا ، وهذا أكبر نصر يفوز به أديب يكتب بلغة أجنبية . وتحكى المسرحية قصة أختين ، احدهما متزوجة ومحافضة على التقاليد ، والثانية تلقت تعليمها في مدينة نيويورك ولم تتزوج ، وتعيش الأختان معا في مانيلا . أما الأخت المتحررة فأنها على صلة غرامية بزواج أختها ، وينكشف أمر هذه العلاقة ، فتمرض الأخت المتزوجة ثم تموت من الحسرة والصدمة . وتقادر الأخت النادمة الدار ، ويجد الزوج نفسه مهجورا و « وحيدا في الظلام » . وقد دعم نجاح العرض الأخير للمسرحية الى حد ما ، جدل ثار حول معرفة ما اذا كانت مشاعر ريكتو معادية لأمريكا ، اذ جعل الأخت الخائنة في أمريكا وعاد بها من نيويورك . على أن المسرحية لم تكن في نظر الجمهور عامة أكثر من مأساة مؤثرة خالية من أى طابع سياسى ، وقطعة أدبية رائعة بالنسبة لكاتبها الذى لم يتجاوز العشرين ربيعا ، ولم يتح له في السنين التالية أى وقت لكتابة مسرحية أخرى .

وأحسن مسرحيات « كارلوس رومولو » ، وكلها باللغة الانجليزية ،  
هى « ابنة للبيع Daughter for sale » وتحكى قصة أب يريد أن يزوج بناته  
الثلاث رجالا أغنياء ، ولكنهن ، على عكس ما يرغب ، يتزوجن رجالا فقراء ،  
حسب اختيارهن ، ويعيش الجميع أخيرا فى سعادة دائمة . وقد كتب  
رومولو عددا من المسرحيات ، كلها هزلية خفيفة وجيدة ، تزينها لمحة من  
وصى اجتماعى تجعل لها هدفا .

وتزدهر مانيلا اليوم بعدد من الفرق المسرحية ، وكلها من الهواة ،  
وهى فرق ناجحة ونشيطة وجادة فى عملها ، وتتمتع بالكفاءة الممتازة .  
وقد أنشئت « المنظمة الدرامية الفلبينية » فى عهد الاحتلال اليابانى ،  
واستخدمت مسرحياتها اما فى الدعاية لرفع الروح المعنوية ، واما لبعث  
رسائل لأفراد عصابات المقاومة . وازداد نشاط المنظمة فى عام ١٩٥١  
وقدمت مسرحيات ساخرة لازمة تهجو رجال السياسة وموظفى الحكومة ،  
وذلك فى الحانات والملاهى الليلية . وعرضت مسرحية تاريخية فى « دار  
الأوبرا البلدية » الكبيرة ، تقوم على قصة غرام « خوزى ريزال » البطل  
الوطنى الفلبينى الكبير ، وحبيبته « ماريا كلارا » ( التى أطلق اسمها على  
الرقصة ) . وتمثل معظم المسرحيات الفلبينية بلغة « تاجالوج » ، ولذلك  
يشار اليها بلغة « باكيا » bakia التى تعنى أنها تجلب الجماهير  
التي تتحدث بلغة تاجالوج وتلبس القباقيب الخشبية ( باكيا ) التى تدل  
على فقرهم ، وعلم امكانهم شراء أحذية جلدية . ويسمع الناس خلال  
العرض كله ديبب القباقيب على أرض القاعة العلوية .

وأحسن المسارح فى مانيلا شديدة الضوضاء ، يسمع فيها الانسان  
دواما طقطقة تصدر من فتح وإغلاق المراوح التى يحملها كل النساء . ولما  
كان الكثير من الممثلين ينتمون الى أعلى الطبقات الاجتماعية ، ويزاولون  
التمثيل كعمل خيرى ، فان المصورين الصحفيين لا يكفون عن ضغط أزرار  
آلاتهم التصويرية . واشعال مصابيحهم الكهربائية . بيد أن هذه الضوضاء  
أقل فى الوقت الحاضر من تلك التى تحدث فى أى حفل موسيقى تحييه  
فرقة مانيلا السيمفونية التى تعزف تحت أضواء كليج Kleig lights ،  
وطنين كاميرات السينما .

ولعل أكثر مظاهر الفن الدرامى فى الفلبين غرابة وشذوذا استخدام  
المسرح بنوع ما لوحة ناطقة تعبر عن رأى العام . ولقد قيل لى ان من  
الاسباب التى تجعل أفراد طبقة « باكيا » يحبون هذه المسرحيات ، أنهم  
يسمعون على خشبة المسرح كل الأشياء التى تدور بخلد لهم ، ولا يتحدثون  
عنها كثيرا فى حياتهم اليومية خشية الجدل والمعارضة .

ومن أبرز الشخصيات المسرحية فى الفلبين ، وأكثرها رصانة  
واعتمادا ، « سيفيرينو مونتانو » Severino Montano وهو كاتب مسرحى

وممثل ومدير ومنظم . وقد أنشأ فوق ذلك مسرح «أرينا» Arena Theatre الذى يقدم عروضاً على منصة مكشوفة الجوانب فى كلية المعلمين بمانيلا . وهذا النمط من المسرح اقتصادى ، وفى تناول العامة ، وهو فوق ذلك يلائم الأقاليم كل الملاممة . ففي كل قرية بناء خشبى مستدير ( كحلقة مصارعة الثيران فى اسبانيا ) يستخلم فى قتال الديكة ، وهى الهواية المحبوبة عند أهالى الفلبين . ومع أن المساحة المتاحة للتمثيل صغيرة ، إلا أنها مناسبة ، والمسرح الدائرى له مستقبل عظيم فى الفلبين . وأكثر مسرحيات « مونتانو » حظاً من النجاح حتى اليوم هو « غرام ليونور ريفيرا » ، وهى مأساة فى ثلاثة فصول تدور حول الحب التعس بين ريزال وليونور ( ماريا كلارا ) . ويختم الفصل الثانى الرائع برقصة « ماريا كلارا » عظيمة ، ومشهد الفراق بين البطلين ، وهما الشخصيتان المحبوبتان فى تاريخ الفلبين . وآخر مسرحية أخرجتها فرقة مونتانو ، مسرحية « ميديا » لروبنسون جيفرز ، وهى أول عمل ارتاد به مونتانو المسرح الأجنبى . ولعل أحسن مسرحياته ، فى نظر الأجنبى ، المسرحية الكوميديّة اللاذعة : « السيدات والسناطور » التى تظهر الحياة الدبلوماسية الفلبينية فى واشنطن فى صورة قبيحة فاسدة .

وتكونت فرقة « اتحاد بارانجيبى المسرحية » Barangay فى غضون الاحتلال اليابانى ، حين توقف صنع الأفلام السينمائية التى هى ملهاة الأهالى الرئيسية ، أنشأها مستر أفيلانا Avellana وزوجته . واستهلت الفرقة باقتباس لمسرحية « الحياة الخاصة » التى نقلت بحيث تلائم الحياة الفلبينية فى مانيلا وباجيو . وقد منع اليابانيون عرضها فى بادئ الأمر لأنها غريبة النمط بدرجة كبيرة ، ولكنهم أقروها أخيراً على أساس أنها تظهر انحطاط الحياة الغربية ، وانما حذفوا المعركة المشهورة فى الغرب ، والتى تدور فى الفصل الثانى ، لأنهم لا يقرّون أن تضرب امرأة رجلاً . وتجمع الفرقة اليوم مواردها المالية من عروض الاذاعة ، الى جانب أنها تقدم بصفة دورية نصوصاً أصلية واقتباسات من المسرحيات الأجنبية الممتازة ، آخرها « جوان اوف لورين » ( جان دارك ) وهى مزيج من أعمال مكسويل اندرسون ، وبرنارد شو . ولما كانت مشاعر الجمهور لاتتعلق بأى من المؤلفين الأصليين ، فانه احتفى بالمسرحية وتحمس لها .

وكثير من الشخصيات المسرحية الالامعة الرائدة فى مانيلا اليوم ، اما امريكيون متزوجون فلبينيات ، أو فلبينيون متزوجون من أمريكيات ، والفرق المسرحية التى تتشكل من هذه الشخصيات خليط موفق . ومن هذه الشخصيات « رولف باير » Rolfe Bayer وكان من تلاميذ « لى ستراوسبرج » ، و « استوديو المثل » ، أنشأ « مسرحاً تجريبياً للدراما » فى الجزء الخلفى من منزله ، وأقام فيه مسرحاً صغيراً

كامل المعدات ، مزينا زينة فنية ، يسع خمسين متفرجا ، ووضعت فيه مصابيح « جيب » ذات طاقة للاشعاع والاضلال ، جعلها بديلة من الأضواء السفلية ، وصنع الستائر والمناظر الخلفية من خيش محلى ، واجنحة المسرح المتحركة من ورق مقوى عادى . ولم تزل فرقته الجديدة تمر بمرحلة التجريب ، وكان برنامجها الأول ، منذ مدة قريبة ، مسرحية « ثلاث دراسات في الخوف » الغرض منها اظهار المتفرجين على الطاقة الكامنة في المسرح .

وغة فرقة أخرى مماثلة لفرقة باير ، تسمى «المسرح الفلبينيى الأصلى» أنشئت فى عام ١٩٥٣ بفضل جهود «جيرارد بيرك» Gerard Burke الذى تزوج امرأة من أسرة «اوكامبو» ، وتدرّب فى مسرح « أببى » فى « دبلن » - عاصمة أيرلندا - وقدمت هذه الفرقة تشكيلة من المسرحيات تتدرج من مسرحية «أعمال الدولة» الى مسرحية «صباح كينيترو المشرق» وقامت بجولة عرضت فيها مسرحية « تاجر البندقية » .

و « جان ايديس » Jean Edades أمريكية عاشت فترة طويلة فى الفلبين ، وهى شخصية نشيطة فى الدوائر الجامعية ، لا بصفتها مدرسة اللغة الانجليزية فحسب ، وانما لأنها فوق ذلك من كبار الرواد المثقفين لمسرح الهواة فى الفلبين . وقد أخرج تلاميذها العشرات من المسرحيات ذات الفصل الواحد ، وعملت هى نفسها بعشرات المسرحيات الى الكثير من الطلبة الموهوبين الذين كانت تشجعهم فى هذا السبيل أينما عثرت عليهم . ولعل ألمع اكتشاف وقع عليه هو الشاب « ألبرتو » س فلورنتينو Alberto S. Florentino الذى فاز أخيرا بجائزتين من ثلاث جوائز قدمت فى مسابقة لكتابة الروايات نظمت على مستوى الجزيرة . وكانت المسرحيتان اللتان فاز بهما ، وهما من فصل واحد : « العالم تفاحة » وتصور مأساة انسان يفقد عمله لأنه سرق تفاحة من أجل أخته العليله ، وثانيتها « الجثة » ، ومفزاها أن الأحياء أشد قسوة من الموتى ، وبطلها رجل هذه الفقر ، حتى ولج ذات يوم مطر قبر تاجر صينى ثرى يحتفى فيه . ولما شهد مظاهر اليسر فى الموت ، انقلب كناسا يسرق القبور سرقة منظمة ليدبر معاشه ، الى أن مات بعلة انتقلت اليه عداوها من قبر سطا عليه . وتعالج معظم المسرحيات التى تصل الى ينى مسيز ايديس مشاكل عائلية ، بسبب تعقيدات فى الحياة الزوجية أو مطالب وضغوط تأتي من الخارج وتضييق الخناق على الانسان المسكين العاجز - كالضغط الذى يمارسه الغرب على الشرق . ويتناول الكثير من هذه المسرحيات موضوع الفقر بصورة كالحة مرعبة ، ويتحدث بعضها عن اصلاح الأرض ، والتربية، والحلول العديدة التى تعرض لشباب البلاد الذين يطمحون فى بناء وطنهم من جديد . وبعض هذه المسرحيات جيد ، وبعضها ردىء . على أن الانسان



يشعر من كل ذلك أن قدرا جسيما من المسرحيات يكتب اليوم في  
الفلبين .

وانغريب أن الفرقة المسرحية التي تحظى بأكثر ربح في الفلبين ،  
وهي فرقة اتحاد مانيلا المسرحية ، ليست فلبينية بالمرّة ، ولكنها خليط  
من أفراد الجاليتين الأمريكية والانجليزية المقيمين في مانيلا . وترجع  
نشأة اتحادهم الى عام ١٩٥٦ ، ويحصى أعضاؤها بالمئات . ويدفع كل  
عضو حوالي خمسة دولارات في السنة ، ويتمتع بتخفيض ثمن التذاكر في  
العروض الى النصف . وقد شيد الاتحاد مسرحا كبيرا يتسع لأربعمائة  
متفرج ويقع خلف نادى الجيش والبحرية ، وتقدم فيه ست مسرحيات في  
السنة في المتوسط ، يستمر عرض كل منها أسبوعا على الأقل . والسبب  
في نجاح هذه الفرقة أنها تصاير برودواي وتعرض خلال سنة واحدة على  
التقريب كل مسرحية ناجحة هناك . من ذلك مسرحيات « حكة لسبع  
سنوات » The seven year itch و « ولد بالأمس » Born yesterday  
و « جريمة قتل » Dial M. for murder ، و « بيت الوحوش الزجاجي  
Glass menagerie ، بل وحتى مسرحية كبيرة شهيرة مثل « الملك وأنا »  
The King and I على سبيل المثال . وتجتهد الفرقة في استخدام الموسيقى  
والمنظر بصورة تطابق بدرجة معقولة ما في المسرحية الأصلية ، ومعالجتها  
بأسلوب حرفي صحيح . و « اتحاد المسرح في مانيلا » منشأة للهواة  
بطبيعة الحال ، ولكنها استطاعت اعداد تنظيم مسرحي ، وخلق روح تعاونية  
جامعية تستحق الإعجاب . وأكفأ أعضاء الفرقة « فرجينيا كابوتوستو »  
Virginia Capotosto التي تتكفل بالإدارة والتنظيم ، وتقوم فوق ذلك  
بالتمثيل . وقد تكللت مساعيها الدائبة في نقل برودواي الى مانيلا  
بنجاح حقيقي .

وبدأت الدراما تنطلق من منبتها في مانيلا وتنتشر في الأقاليم .  
وتقوم الفرق المسرحية التي تستخدم لغة تاجالوج ، ومسرح « أرينا » ،  
وكذا الهواة من طلبة جامعة أربلانو ، بجولات في سائر الجزر . ونتيجة  
لذلك بدأت الأقاليم تشكل فرقها المحلية الخاصة ، في شيء من التردد  
والحياء ، وعدم الخبرة التي يتسم بها نشاط الهواة . وقد يعتقد الانسان  
المسرح الفلبيني في الوقت الحاضر ، بأن مستواه ضعيف ، اذ لا يقارن  
بداءة بمسرح طوكيو أو الصين ، بيد أن الانسان لا يتمالك نفسه من  
الإعجاب بالليل الشديد الذي يبديه أهالي الفلبين نحو الدراما . وحقيق  
أن ينبثق مسرح فلبيني بديع من قلب كل ذلك الاضطراب ، والمزيج من  
النوايا الطيبة . وفي الفلبين قدر كبير من المواهب المسرحية الالفة ،  
يخلق بها ألا تبقى مدقونة ، قائمة الى ماشاء الله بحرفة مسرحية  
فقيرة ، ومسرحيات هزيلة .

# ١٠ الصين

تضم بلاد الصين الشاسعة حوالى ربع سكان العالم فى مساحة تربو كثيرا على مساحة قارة أوروبا كلها . وليس بها على الرغم من هذه الضخامة الجبارة ، الا النزر اليسير من التنوع فى أحوالها . والحضارة الصينية أكبر حضارة متجانسة فى العالم . والفرق بين صينى من الشمال وآخر من الجنوب فى النواحي العنصرية والاجتماعية ، أقل من الفرق بين انجليزى وابطالى . وتربط بين جميع بقاع هذه الكتلة الأرضية الشاسعة وسيلة اتصال مشتركة فى الكتابة والادب . وثمة اجماع فكرى عجيب تجار له العقول ، فى أمور الدين والقيم الاجتماعية ، أو فى انعدام هذه الأشياء ، وكذا فى الموسيقى والمسرح ، يوطد الثقافة الصينية ويصوغ لها شكلا قوميا شريبا .

والصينيون ، من بين كل الآسيويين ، أشد الناس ألفة ، والطفهم عشرة فى خارج بلادهم . وتعيش جماعات كبيرة منهم فى العواصم التجارية فى كل بلاد الدنيا . وأينما ذهب الصينيون حملوا معهم قبسا من عظمة بلادهم ، يضيء نواحي لا حصر لها ، لافى ميادين العمل فحسب ، وانما أيضا فى المبادئ الأخلاقية ( سواء كانت حميدة أو رذيلة ، فهذا شأن آخر ) ، بل وفى المسرح ، الشيء الذى لا يتوقعه أحد .

والصينيون مولعون أشد الولع بأوبراتهم الكلاسية ، وإذا اجتمع عدد منهم فى أى مكان خارج بلادهم ، فسرعان ما يقيمون مسارحهم الخاصة . يلتقى السائح الأمريكى بهم فى أماكن نائية جدا ، مثل جنوب شرق آسيا ، أو اقربية جدا مثل « منهاتن » السفلى فى مدينة نيويورك . والآن وقد تقلد نظام شيوعى الحكم فى الصين ، جعلت الحكومة تبعث الى الخارج طوفانا من الوفود الثقافية التى تضم ممثلين ومغنيين : الى

الهند ، وبلغاريا وباريس - وبدأت الصين نفسها تصرح للزوار الغربيين بارتياح مسرحها الحقيقي على الطبيعة . ويبدو المسرح الصينى عامة ، فى خارج الصين وفى داخلها أسهل الفنون الآسيوية منالا ، وأدائها الى الأفهام .

وتنقسم بلاد آسيا من الوجهة الثقافية ، وبصفة عامة ، بين الصين والهند . وقد تحدثنا منذ البداية حتى هذه السطور ، عن بلاد تنتمى من الناحية الجمالية الى الهندوسية فى الهند ، بعقائدها القديمة ذات المفزى الدينى ، والسّمات الفنية ، والرقص الذى اتخذته وسيلتها التعبيرية الرئيسية . وبإشراف الحضارة الصينية القوية القادرة بالمثل على تمدين الشعوب ، أخذ نفوذ الهند الذى كان ينبسط ويفزو البلاد البعيدة يتضائل ويضعف ، وبدأت حضارة الصين تغشى فيتنام ، وهونج كونج ، وكوريا ، وأوكيناوا ، واليابان . وجرى تبادل منظم الى حد ما ، ولفترة طويلة ، بين بحالى النفوذ الهندى والصينى ، عن طريق المناوشات على الحدود ، والحجاج والطوافين ، والعلاقات الدبلوماسية . وقد تغلّقت العقيدة البوذية الهندية فى الصين والبلاد المتاخمة لها منذ ألفى عام ، بنفس الحماسة التى انتشرت بها فى بلاد جنوب شرق آسيا ، ولم تزل حية بها رغم ما طرأ عليها من تفسير وانحلال . وقام الكاهن الورع هسوان تسانج Hsuan Tsang بجولة فى الهند فى القرن السابع ، وعاد منها ومعه بضع مئات من الروايات والأوبرات . ومن أشهر هذه الروايات ما يدور حول مهرجى أحد ملوك القردة ، ولا رب أنه « هانومان » فى الرامايانا . أما حكايات الأسود وعروضها المبرحة فأنها ترجع الى أصول هندية قديمة .

ولا بد أن روح الفن الهندى لم يزل ينبض ، نبضا ضعيفا فى الصين حتى يومنا هذا . ويمكن للإنسان ، اذا شاء ، أن يقيم برجا شامخا من أوجه الشبه بين الروابط التى تصل البلدين ، بيد أن تحولا اسطاطيقيا ( جماليا ) كبيرا يجرى فى آسيا بفضل الحضارة الصينية . وأنا لوجه عنايتنا أول كل شيء الى هذه الحقيقة ، أى الى مساهمة الصين، ونشاطها النوعى الخلاق فى هذه المجالات الفنية . ولا تنحصر عظمة الفن الصينى فى تفرعه من المبادئ الجمالية التى يشارك الهند فيها ، أو التصاقه بتلك المبادئ . وأنا اذا درسنا الهند والبلاد التى بسطت عليها نفوذها الفنى العظيم ، نكتسب مزيدا من الخبرة والحساسية يؤهلنا للاحظة مميزات الحضارة الصينية . ويختلف المضماران الثقافيان بعضهما عن بعض من الوجهة الفنية فى الدوافع التى تجرهما .

والسمة البارزة عن غيرها من السمات فى الصين ، والتى يلحظها كل من يتوفر على دراسة الرقص والدراما فى آسيا ، هى أن الصين لا تنتج فى الواقع أى لون من ألوان الرقص . ومن الأوليات العامة أن المنطقة الهندية تتميز بوعى راقص ، فى حين أن المنطقة الصينية تتمتع بوعى مسرحى كبير . وفى الصين قلة نادرة من الرقصات الشعبية النوعية ، منها رقصة « أبو مغازل » (١) فى « سوانو » ، ورقصة « صيد الغراش » من إقليم « فوكين » ، و « موكب زهر اللوتس » من إقليم « شنشى » ، ورقصة « عجز الخنزير الصغير » من إقليم « هونان » ، ولكن هذه أمثلة نادرة من الرقص . وقد سبب انعدام الرقص هذا شيئا من الحيرة للشيوخ الذين يريدون استغلال الرقص الشعبى فى تفضيد الروح القومية والدعابة عن الشعب بأنه سعيد وفرح . وكان أحسن شيء يصنعه الصينيون فى هذا السبيل أن يستوردوا رقصة « يانجكو » Yangko ، وهى رقصة نط بسيطة من سينكيانج أو تركستان ، على حدود روسيا . تلك هى الرقصة الأجنبية التى تلقن اليوم للشباب الشيوعى ، فيرقصها أمام كبار الزائرين المهمين الذين يفقدون من الخرج ، وذلك عند وصولهم الى مطارات المدن الرئيسية . ومن الأشياء التى تقدم فكرة أن الرقص ليس جزءا من حياة الصين ، كتاب أصدره الشيوعيون فى عام ١٩٥٤ ، اسمه « الفنون الشعبية فى الصين الجديدة » ، إذ لم يرد فى هذا الكتاب من الرقصات سوى الموجودة منها فى أقصى حدود الصين : كالتيبت ، وكوريا ، ومنغوليا ، وبين أكثر شعوب الصين عزلة وأبعدها عن الصبغة الصينية الأصلية : مثل شعوب يوغر ، ويبي ، ولى ، وياو .

وتملك الصين ، بدلا من الرقص ، مسرحا كلاسيا ، ومسرحا حديثا مزدهرين الى حد العظمة والشعبية العريضة فى جميع أنحاء البلاد ، ويندر وجود نظير لهما فى آسيا كلها . ويطلق على المسرح الكلاسيكى الصينى اصطلاح أصبح وهو « الأوبرا » ، ولو أن بعض العلماء يعترض على هذه التسمية لأنها تستبعد الخطابة والحوار الكلامى . وربما كانت عبسارة « تراجيديا موسيقية ذات فواصل كوميدية » هى التسمية الأصح ، رقم ما فيها من تعقيد . والممثلون الصينيون مغنون قبل كل شيء ، والحوار المسرحى تنتظمه الحان غنائية ، والقاء ملحن . وليس هذا الأمر فى ذاته غريبا على المفهوم الهندى لفن المسرح ، أى « سانجيتا » sangita ، وهو ثلاثى الرقص والدراما والموسيقى المنصهر فى فن واحد . ولكنه فى حين

(١) طائر مائى طويل الساقين ، يسمى أيضا « الطول » أو « أبو ساق » .

نمت الهند الرقص والموسيقى على حساب الدراما ، فان الصين قد طورت عناصر الدراما والموسيقى الى درجة استبعدت معها الرقص . وهذه الظاهرة ، بالإضافة الى وجود مسرح حديث متكامل فى الصين ، تجعل المسرح الصينى وطريقة معالجة الصينيين له اقرب من بعض الوجوه الى المفهوم الغربى . والأوبرا الصينية اقرب من الوجهة الفنية الى الأوبرا الإيطالية مثلا ، من المسرح الهندى بالنسبة الى الدراما الأوروبية .

والعلة فى تحول الأهمية من الرقص الى الدراما فى الصين ، علة دينية ظاهرة . وتسطع هذه الحقيقة على حين غرة أمام السائح عند انتقاله من الهند والبلاد المتأثرة بالثقافة الهندية الى الصين ، وتسبب له دهشة فجائية . فالصين ، قبل كل شيء ، أقل بلاد آسيا ندنيا ، واعتقد بوجه التعميم ، ان هذه الحقيقة تقرب الصين بعض الشيء من العالم الغربى . فآلهة الصين لا ترقص . وقد تحول شتات الأساطير الهندوسية التى تسربت الى الصين ، وكذا قصص بوذا ، بدرجة كبيرة ، وبسبب تغلب العقيدة الكونفوشية ، من التصوف الى القيم الأخلاقية ومسائل الحق والباطل ، وهى أمور يتحكم فيها بالتالى الجنس البشرى لا الآلهة . وسار المسرح فى أعقاب هذا التحول ، وتطورت أهميته من القصص الخيالية القديمة الى الأحداث الواقعية ، ومن الأسطورة الدينية الى التاريخ الوطنى الحقيقى المدون ، ومن الدين الى الأخلاق ، ومن الإرادة الإلهية الغامضة الخفية الى قضاء الإنسان وإرادته التحكيمية . وهناك بالطبع بعض الاستثناءات . فالآلهة ، والأرواح ، والأحداث الخارقة للطبيعة أشياء تظهر فى الأوبرا الصينية ، بيد أن مبدأ التحول من السماء الى الأرض ، ومن الآله الى الإنسان لم يزل قائما ، ويتضامن فى ذاته نشأة وتكوين الدراما وقوتها الفعالة التى تغلب بها الرقص . وبسبب هذا المبدأ ، والأوضاع التى تنتج عنه ، نما فى الصين مسرح انفصل عن كل هذه العناصر ، فلم يبق فيه منها سوى إشارة مقتضبة للحركة الراقصة ، وتطور فيها مسرح حديث استبعد الموسيقى العرضية .

وعندما انتهت الحرب الأهلية بانتصار الشيوعيين ، أصاب القلق كل من كان منا يعرف الصين ويهتم بمسرحها . وخشى الكثير من الناس أن تهمل الحكومة المسرح كما حظمت شعارات الصين القديمة . وليس من شك فى أن قسما كبيرا من المسرح الكلاسى اقطاعى مهين ، ورجعى فظ ، حتى اذا قيس بالمعايير الأمريكية الديمقراطية . ويتعلق الكثير من هذا المسرح بشخصيات العشيقات . أما مناظر القسوة ، والخداع ، والعنف ، والثورة ، فانها فيه مناظر عادية . وأما المسرحيات التى تمجد الأباطرة ،

رجالاً ونساء ، فانها تشكل قسماً كبيراً من المادة الموسوعية لهذا المسرح .

وقد برهن حكام الصين الحاليون لحسن الحظ ، وعلى عكس ما كنا نتوقع ، على شيء من اللين والتساهل . وهناك ، في وقت كتابة هذه السطور ، بعض القيود التي فرضتها الحكومة على المسرح ، وعدد من التغييرات التي أجريت قسراً . بيد أن مثل هذا التدخل في شؤون المسرح ليس بجديد في الصين . فقد أشار كونفوشيوس نفسه ذات مرة بإعدام أفراد فرقة كاملة من الممثلين كانوا يؤدون مسرحية لا تراعى مبادئه الأخلاقية . وفي غضون خمس سنوات ، حتى حوالي عام ١٩٣٥ ، حذفت أربعون مسرحية من ريرتوار الأوبرا . ويبدو جو أي بلد شيوعي ، في أحسن الأحوال ، أقل ملائمة لأي فنّان ، حسب مفهومنا للفنانين ، من جو بلادنا. بيد أن الأوبرا الصينية تحظى بالرعاية والحماية ، بل وبالتدليل في الوقت الحاضر . وقد يرجع بعض السبب في هذه الخطوة إلى مقتضيات السياسة . فالأوبرا في الصين هي الوسيلة الرئيسية - والوحيدة في بعض المناطق ، للترفيه عن الشعب ، وتعلق الصينيين بها عامل خطير إني الحياة القومية للصين . والأوبرات ، على نقىض الباليه في أيام القيصرية ، ليست ملهية أرستقراطية : ففي مقدور أي سائق عربة أن يغني لحنا من الحان الأوبرا المشهورة . أما أسماء كبار المغنين فانها مألوفة ومتداولة في البيوت في معظم الأقاليم النائية . والأوبرات الصينية ، في النطاق الدولي ، هي العمل العظيم الذي أسهمت به الصين في عالم المسرح ، ولا مناص للحكومة من أن تشجع هذه الأوبرا وتغذيها . على أن الأهم من ذلك إني رأيي، أن الشيوعيين الصينيين يتمتعون كغيرهم من الناس بمسرحهم .

وقد حكى لي أحد أصدقائي قصة تجلّى هذه المسألة . فقد كان من المقرر أن يمثل « مبي لان فانج » ، أعظم الممثلين المغنين في الأوبرا لمدة أسبوع واحد في شنجهاي في الوقت الذي سقطت فيه المدينة إنيحاة وعلى غير انتظار في أيدي الشيوعيين . وعندما شاع خبر سقوط المدينة، خشي الكبار من أهلها أن يستخدموا تذاكرهم التي ابتاعوها فعلاً خوفاً من أن يراهم أحد في ذلك النمط الكلاسي الأصيل من الأوبرا الصينية . ومما زاد الأمور تعقيداً أن « مبي لان فانج » كان على الدوام لغزاً سياسياً ، فقد أطلق ليحيته خلال الحرب الصينية اليابانية ، فاستحال عليه أن يمثل عندما طلب منه الموظفون اليابانيون ذلك ، وكان فوق ذلك قد رفض عدة دعوات وجهها إليه شيانج كاي شيك . وقد اعتبر ، كالكثر من عقلاء الصين في تلك الفترة ، يسارياً بسبب ابتعاده عن المجتمع ، ولكنه زار

امريكا فى عام ١٩٢٤ ، وحظى هناك بنجاح كبير . ولم يكن ثمة شك عند كل من حادثه أن ميوله تتمشى مع الأسلوب الأمريكى فى الحياة . ولم يصرح أبدا ، بطبيعة الحال ، أنه ينتمى لصف الشيوعيين ، بل وعارض بجلاء الأوبرات الجديدة التى كان الشيوعيون يجهدون فى تشجيعها ، والتى كانت تقوم على أفكار تناسبهم . وفضلا عن ذلك فإن مسرحياته التى تنتمى قصصها الى تاريخ قديم يرد الى الفى أو ثلاثة آلاف عام خلت ، لم تكن تتواءم مع الصين الشيوعية الحديثة . وفى تلك الليلة ( التى شجهاى ) غنى « ميبى لان فانج » لأول مرة فى حياته أمام إقاعة شبه خاوية . على أنه بعد يوم أو يومين ، وصل ماوتسى تونج نفسه الى شجهاى ، وأجل البت فى شئون الإدارة بعض الوقت ، ومضى الى المسرح حيث جلس مع كبار الزعماء ، يصفقون للعرض ، ولم يزل « ميبى لان فانج » يمثل كما كان يمثل دائما ، أمام جماهير غفيرة من النظارة .

وقد أبدى الشيوعيون الصينيون بوجه عام ، وبعد شئ من التردد فى البداية ، عطفًا على المسرح ، حتى لقد احتفلوا بالعيد الألفى الثانى لميلاد أريستوفان ، وإنما كان هذا الاحتفال على أساس أن أريستوفان « مجاهد كبير فى ميدان السلم والديموقراطية » الى جانب مكانته فى العالم ككولف درامى . وفى عام ١٩٥٤ قامت ثلاث وخمسون فرقة تمثيلية حكومية بزيارة الأقاليم ، وقدمت أكثر من ألف وأربعمائة عرض فى المصانع ومناطق الإنشاء والتعمير والقرى . ويدعى الشيوعيون أن ثلاثمائة وخمسين ألف شخص يعملون فى مختلف العروض المسرحية بتصريح خاص منهم . على أنه نظرا لاعتدال وحياد الأوبرا الصينية ، الشئ الذى تدعمه التقارير الداخلية ، ويشهد به الزوار العائدون من الصين ، ومع الدليل الناصع الحقيقى الذى تقدمه الفرق الثقافية التى تعينها الحكومة ، والتى تقدم عروضها فى خارج الصين ، فإنا نستطيع أن نعالج هذا الموضوع دون اعتبار للسنين التى انقضت فى حروب أثارت الكثير من التوترات والاضغوط ، ولا للمشاكل التى قطعت الصين الأصلية عن البلاد الغربية بشتى الخصومات السياسية .

ويتجلى المسرح الصينى الكلاسى ، أو الأوبرا ، فى أجس من مظاهره ، فى مدينة بكين ، ومنها انتشر فى شكله الحاضر ، الى سائر الجهات . وتختلف الكلمة التى تعبر عن الأوبرا الصينية من إقليم لآخر . على أن عبارة « تشينج هسى » ching hsi ، « أى مسرح العاصمة (بكين) » هى أكثر أسماء هذه الأوبرا شيوعا وتداولًا على الألسن ، وهى لا تعبر فقط عن فكرة الأوبرا عامة فى الصين ، وإنما عن الأوبرا فى أصح صورها

كما تعرض فى بكين . وتتفرغ من هذه الأوبرا مباشرة كل ضروب الأوبرا الأخرى فى الصين ، وكل ما فيها من مسرح ، فيما عدا المسرح الحديث . ومن أجل هذا يتركز كل اهتمامنا بهذه الأوبرا .

وقد كتب باللغات الغربية عن أوبرا الصين أكثر مما كتب عن جميع المسارح الشرقية مجتمعة . بيد أن هذه المؤلفات تبدو ضئيلة باهتة الى جانب الكتلة الضخمة من الأعمال الأدبية الصينية التى تمسالج المسرح الصينى . وفى الامكان ، بدراسة الوثائق القديمة ، إعادة بناء التاريخ الكامل للمسرح الصينى ، من أقدم أصوله حتى الوقت الحاضر ، بطريقة يستحيل اتباعها فى أى مكان آخر فى آسيا . وهناك تضاد جلى بين الهند والصين فى هذا الشأن . فالهند التى تزخر بالمعابد الخالدة المشيدة بالجرانيت ، والنصب المحملة بالنقوش الحجرية ، ليس بها الا القليل نسبيا من الكتابات التى تصف تاريخها القديم . أما الصين التى لا يكاد يوجد بها تماثيل حجرية قديمة أصلية ، خلاف بعض الكهوف القليلة ، وبعض المعابد والمباني ذات الأهمية التاريخية غير المباني الخشبية ( التى لم يتحمل أى منها أكثر من حوالى مائة عام بسبب الحرائق والفيضانات ) ، فانها تزخر بالمخطوطات والقراطيس ودور المحفوظات والكتبات والتاريخ المدون الذى يترد الى أقدم العصور . ولهذه الحقائق أيضا صلة بالفارق الذى يفصل بين الرقص والدراما . فالرقص فن عابر ، قصير الأمد ، غير قابل للتسجيل ، يزول بمجرد أن يتوقف ، ولا يمكن أن يسجل منه الا نظريته ، أو ما يقع منه فى نفس المشاهد . أما الدراما ، فانها على العكس من ذلك ، فن مكتوب فى جوهره ، يبقى أطاره أبد الأبدى ، بعد أن يخفى مملوه ، ويختفى معهم أسلوبهم فى الأداء .

وفى مجموعة المادة المسرحية ، نجد أن أول المراجع التى تتصل اتصالا مباشرا بالأوبرا بالصورة التى تعرض عليها اليوم ، يترد تاريخها الى عهد أسرة « تانج » قى القرنين الثامن والتاسع . وقد أنشأ أحد أباطرة ذلك العهد مدرسة للفنون الدرامية . ويشار أحيانا الى الممثلين ، حتى يومنا هذا ، بأنهم « أهل بستان الكمثرى » ، كناية عن الاسم الاصلى لذلك المكان التعليمى . وكان المسرح مغامرة مربعة منذ البداية . على أن الأوبرا وصلت الى ذروة مجدها فى عهد أسرة « يوان » قى القرن الرابع عشر عندما استولى المغول الغزاة اللحدرون من الشمال على العاصمة ( وسرعان ما امتصتهم الصين واصبحوا لا يفترون عن سكان البلاد الأصليين ) ، ودونت أحسن نصوصها فى ذلك العهد . ومن أسباب ذلك أن المغول عندما استولوا على مقاليد الأمور فى الصين ، فصلوا عددا كبيرا من أفراد



الطبقة المتعلمة وأهل الأدب من وظائفهم الحكومية . وقد حولهم هذا الفراغ الحتمى الذى فرض عليهم الى المسرح ، وشرع الكثير منهم يكتبون مسرحيات لتسلية أنفسهم . وقد انبثقت من هذه الأعمال الفرانك الوحيدة فى تاريخ المسرح الصينى ، والتي لم تزل تدرس فى الجامعات باعتبارها أعمالا أدبية ، أكثر من مجرد قيم مسرحية أو تصويرية . وفى حين أنه يوجد من الوجهة التقنية من الفروق بين الأوبرا الصينية فى عهد أسرة « يوان » وبين الأوبرا الصينية اليوم ، بقدر ما يوجد من الفروق بين المسرح الاليزابيثى ومسرح « درورى لين » ، فإن نمط الأوبرا الذى استقر فى ذلك العهد لم يزل متبعًا حتى اليوم .

أما التطور الفعلى للأوبرا بالصورة التى نشهدها اليوم ، فإنه يرجع الى القرن التاسع عشر خلال حكم أسرة « مانتشو » . والمانتشو ، شأنهم شأن المغول ، عنصر آخر من تلك العناصر التى نعتبرها اليوم صينية ، وقد امتصتهم الصين ، هم أيضا ، بمجرد أن استولوا على بكين ، ووطدوا حكمهم فيها . وفى مستهل عهدهم ، أراد امبراطورهم أن يتخذ اجراما حازما يضمن به احكام رقابته على العاصمة ، فأصدر مرسوما يحرم به على رجال الحاشية الابتعاد عن العاصمة مسافة أقصاها ستون ميلا . وكان هذا الأمر نعمة أصابت المسرح ، اذ ما لبثت الحفلات المسرحية ، عامة وخاصة ، أن زادت وشاعت . وأصبح للكثير من القصور الأمراء فى بكين فرق تمثيلية خاصة ، وبسط الاشراف حمايتهم على الفنانين ، فى كرم وسخاء . وكانت الامبراطورة الام آخر ملوك الصين الوراثيين ، والتي استطلت حكمها حتى قطع شوها فى القرن العشرين ، مولمة بالأوبرا ، حتى انها كانت تمثل بصفة خاصة أمام أصدقائها وحاشيتها ، وشيدت منصة للمسرح ذات ثلاثة أدوار ، بها بكر وجبال لرفع الممثلين من طابق الى طابق يعلوه ، تبعا لما اذا كان الفعل المسرحى يقع فى النعيم ، أو فى الأرض ، أو فى الجحيم ، ولم يزل هذا البناء قائما فى « سمر بالاس » ( قصر الصيف ) فى بكين . أما مخازن الملحقات وغرف الملابس ، فانها اليوم مغلقة ، ولا تستعمل ، والدار نفسها قد حولت الى متحف قومى تحت رعاية الحكومة .

ولا يسلم المسرح تماما من الأحداث والتقلبات السياسية التى تحيط به . وفى أيام الصين العvisية ، فى القرن الحاضر . حين قاست البلاد من أحداث متتابعة سريعة ، فى أواخر حكم أسرة امبراطورية ، ثم فى عدد من الثورات ، وقدر مشكوك فيه من التدخل الأجنبى ، وفى الحكم الشاذ الذى تولاها شيانج كاي شيك ، ثم الشيوعيون فى الزمن الحاضر ، كانت عقربة الممثل المغنى دكتور « ميبى لان فاتج » ، مؤدى أدوار النساء

العظيم ، هى وحدها القادرة على اضعاف شئ من الاستقرار والسكينة على الفن . ومن حسن حظ الصين أن يكون عندها هذا الفنان فى هذه الحقبة من تاريخ مسرحها .

وقد عرفت أوروبا وأمريكا « ميبى لان فانج » من جولته العظيمة ، قصيرة الأمد ، التى قام بها فى ربوعها منذ ثلاثين عاما . بيد أنه لا يمكن ادراك ما حققه من نجاح وعمل ممتاز غير عادى إلا فى بيئته المسرحية ووسط مناظره فى الصين ، بعيدا عن القيود الأجنبية التى تفرض على أى فنان أسيوى يمثل فى جولة له فى الخارج . ولم يكن الممثل فى الصين يتمتع فى أى وقت مضى بمركز ميجل ، فتاريخ المسرح الصينى ملئ بقصص رجال وسام ونساء حسان من أهل المسرح قد اغووا أو راحوا ضحية لغواية بعض المفتونين بفنون المسرح . وكثيرا ما اضطرت ديار الأباطرة من جراء العلاقات الغرامية التى كانت تقوم بين امبراطور وممثلة أو بين امبراطورة وممثل . وبسبب هذه الصلات الخطرة أو الفاسدة ، داب التشريع المدون فى مجموعات القوانين الصينية عدة قرون يصنف الممثلين والممثلات ، لدوامى القضاء ، على أنهم « مومسات ، وحلاقون ، وخدم حمامات » . بل لقد حرم أولادهم « حتى ثالث جيل » من الوظائف الرسمية أو الأعمال المحترمة . وكانت السفاهة والبذاءة من الصفات اللاصقة دواما بالمسرح فى الصين ، حتى لقد أقدم الإمبراطور « شيين لونج » فى القرن الثامن عشر ، على محاولة انقاذ المسرح من بعض ماكان يشينه من فساد ، فمنع النساء من العمل فى المسرح . ولم يعد النساء الى الظهور والتمثيل إقوى خشبة المسرح ، إلا منذ عام ١٩٢٤ ، فظهرن فى البداية فى فرق كلها من النساء ، أدين فيها كل أدوار الرجال ، حتى شخصيات القواد المسكرين أصحاب اللحى .

وقد ظفر « ميبى لان فانج » ، بمجهوده الشخصى تقريبا ، باحترام الناس للمسرح ، الشئ الذى لم يعرفه المسرح اطلاقا خلال العهود التى كان يتمتع فيها برعاية الأباطرة ، وعطف النبلاء . ولقد توصل الى تحقيق هذه المعجزة بمواهبه ولوعيته .

ولد « ميبى لان فانج » فى عام ١٨٩٤ من سلالة طويلة من الممثلين ، وظهر لأول مرة على خشبة المسرح فى دور نسوى ، وهو فى الحادية عشرة من عمره . وكان أول ممثل يتلقى العلم ، ويقابل لقبه « دكتور » من الناحية الأكاديمية ، لقبه الآخر ، الخاص بالمسرح ، وهو « عيمد حديقة الكمثرى » . وهو أول من طبق الأصول العلمية العلمية على المسرح ، وكانت ثمرة ذلك سلسلة من المسرحيات المنوعة التى أحيا بها بعض الروائع المنسية ، وخلق والف موسيقات جديدة ، وأثقل على الأقل

نمطا كاملا من الأوبرا كاد يندثر ، وهو ما يسعى « كن تشيو » Kun ch'ü إلى  
وهو نمط اهدأ وأكثر تهذبا من نمط « تشينج هسي » ، ويقابل بصورة  
مبهمة ، الأوبرا الغنائية اذا قورنت بالأوبرا الكبرى . وقد استغل معارفه  
العلمية في تصحيح التواريخ المسرحية . وتحسين الأزياء القديمة ،  
واكتشاف إيماءات والحان غنائية ووسائل فنية جديدة أضفت على الفن  
نضارة ، رغم مراعاتها للقواعد الصارمة القديمة . وجمع « مبي لان فانج »  
بطبيعة الحال ، إلى قدراته العقلية بعض المواهب الجسمية الطبيعية -  
اذ يتمتع بجمال فائق ، وجسم صحيح كامل ، وصوت سوبرانو فالتسيو (1)  
مرتفع الدرجة بصورة غير عادية ، فيه عذوبة ووضوح ( كالكثيرى على  
حد قول الصينيين ) ، ولم يزل صوته حتى اليوم ، وهو فى العقد السادس  
من عمره ، يمتلك من القوة ما يحرك به مشاعر الناس ، حتى الأجانب  
الذين قد تبدلوا الموسيقى الصينية لأذانهم غير سائفة أكثر من أبة موسيقى  
آسيوية أخرى .

ولمبى لان فانج الفضل فى إعادة تصميم واستخدام ما تتضمنه الأوبرا  
الصينية اليوم من رقص قليل . وتبدو حركاته لانظارنا اقرب الى التمثيل  
الإيمائى من الرقص الخالص الذى نعرفه فى الغرب . وقد أعاد الى حد  
ما سيرة الماضى الذى كانت فيه فنون « سانجيتا » الثلاثة متماثلة الأهمية  
بدرجة تزيد عما هى عليه اليوم . وواصل تنفيذ الأعمال الأصلية فى  
رزتوار أوبرا الصين ، ولكن الأدوار التى أعاد إحيائها أو ابتدعها قد  
شاخت وقويت شعبيتها حتى أن مقلديه يقومون بمرضاها الليالى الطوال  
فى جميع أنحاء البلاد . وقد أصبحت أهم أدواره النسوية : « يانج  
كوى فبى » ، و « كوى ينج » ، و « شانج يوان » Yang Kuei Fei, Kuei  
Ying, Shang Yuan والفتاة السماوية التى تنشر الزهور . أوسع شهرة  
اليوم من ذى قبل ، ويرجع الفضل فى ذلك إليه أكثر مما يرجع الى  
مكانتها فى التاريخ الحقيقى أو فى الأدب . وفى الصين ممثلون يتمتعون  
بمنزلة كبيرة . ومنهم من تبرز مكانته وشهرته على أساس الأدوار التى  
ابتدعها مبي لان فانج نفسه ، ولم يجهر أى منهم بعبارة ينتقده بها .  
والقليل النادر من الممثلين فى تاريخ المسرح فى العالم حاز مثله على  
محبة مواطنيه وتملقهم إياه . ويبدو الدكتور اللطيف الودود فوق كل  
لوم أو استياء أو غيره .

وليس ثمة شك أيضا فى أن الحصانة التى تتمتع بها الأوبرا تحت

(1) السوبرانو هو أعلى الأصوات النسوية ( الندى ) فاذا ما كان لأحد الرجال  
مثل هذا الصوت يسمى صوته « سوبرانو كاذب - فالتسيو »

الحكم الشيوعى ترجع بقدر كبير الى المركز الحصين الذى يحتله ميى لان فانج بصعته فنانا . ومعارض الشيوعيون ، كما ينتظر منهم ، التقليد الذى يفضى باداء الرجال ادوار النساء ، بدعوى سخافته وبدأته ، ويؤدى النسوة ادوار النساء فى كل الاوبرات التى يجيزونها . وقد هاجم « كوو موجو » Kuoo Mo Jo ، أحد نواب رؤساء جمهورية الصين الشعبية ، واحد كبار كتاب المسرح الحديث منذ بضع سنوات ، أوبرا كلاسيكية عرضت فى شنجهاي ، ونفس عمله هذا بأنه بداية حركة تهدف الى الغاء الاوبرا الصينية . وقد استهدف فى هجومه ذلك تمثيلية تحكى قصة رجل من الاوغاد يخدع الامبراطور فيخبره ان الامبراطورة قد وضعت قطا ويستبدل قطا بالولد الحقيقى . ويرى « كوو موجو » فى هذه القصة عقدة سخرية جدا بالنسبة لشعب من واجبه اليوم أن يهتم ببناء وطن جديد ناهض ، وأكد فوق ذلك ان الوسائل التكنيكية فى الاوبرا الصينية معيبة بشكل فظيح لانها تخالف العقل والمنطق ، وإبان ان الممثل حين يترنم بفناء حزين ، فانه يؤديه بنفس اللحن الذى يؤدى به فناء سعيدا ، ويؤدى الاالحان كلها فى أعلى درجات صوته وبمصاحبة نفس الطنين الموسيقى الأوركستري الذى يصاحب مشهدا يمثل معركة حربية ، او اغتصاب انسان ، او حريقا مهلكا ، او زلزالا مدمرا . ورد كبار ممثلى الاوبرا على حملته بأن اداء الممثل يحيل الاوبرا مقولة ويجعل الفن منطقيا فاذا بكى المغنى فى أعماق نفسه ، استشعر المستمعون اليه الامى ، واستشهدوا تأييدا لردهم هذا « ميى لان فانج » . وكانت حاجة الصينيين الى اوبراهم شديدة بل درجة لا تقبل المعارضة . وقد انتهى اليوم الجدل فى هذا الموضوع ، بل ان الحكومة تصنع اليوم عشرة افلام سينمائية بالالوان عن أعظم ادوار « ميى لان فانج » .

وقد سجلت احدى اوبرات ميى لان فانج قبل الحكم الشيوعى ، على إلفم ١٦ مليمتر ( وطوله ١٤٠٠ قدم ) ، ويمكن الحصول عليه فى هونج كونج ، ومن « سينما ١٦ » فى نيويورك على ما اعتقد ، واسم الفلم « سنج سو هنج » Sung Su Heng أو « زفاف فى الأحلام » ، ويظهر فيه « ميى لان فانج » فى أوج عظمته . ويحكى الفلم قصة جرت فى عهد أسرة « سنج » الملكية ، وتتعلق برجل وزوجته ، يقعان فى أبدي الأعداء ، خلال فترة جرب رهيبة فى الصين ، ويؤخذان مع العبيد رغم نشأتهما النبيلة . وتحض المرأة زوجها بشدة والحاح على الفرار ، حتى تساور الزوج الشكوك ، ويترأى له أنها تخونه ، فيبلغ أمرها هذا الى السيد الذى يمتلكهما ، فيضربها السيد ثم يبيعها الى شريف آخر من جيرانه ليتخذها خلية له . وفى هذه الأثناء كان الزوج والزوجة قد تبادلا

بعض الأشياء التذكارية ، فأخذت هي خفا من أخفائه ، وأخذ هو أحد أقرانها ، وبهذا يتسنى لكل منهما أن يثبت شخصيته الحقيقية لصاحبه عندما تجمعهما الظروف في المستقبل ، وذلك بمقارنة هذين الشئيين اللذين اعتزما المحافظة عليهما بأرواحهما . وقد اغتم الزوج كثيرا ، ولا ريب لما سببه لزوجته المخلصة من أذى وشقوة ، بفقلته وسوء تصرفه ، ويفترق الزوجان ، وينجح الزوج بعد ذلك في الهرب ، ويعود الى وطنه الأصلي ويرتقى مدارج الحياة حتى يغدو حاكم الاقليم . أما الشريف الذي ابتاع الزوجة ، فيتضح أنه رجل مسن رحيم القلب ، وسرعان ما يسمح لها بالمضي بحثا عن زوجها وتطلق الزوجة لهذا الغرض ، وتعيش في نهاية المطاف على زوجها ، ويقارن الاثنان ما احتفظا به من دلائل شخصيتهما ثم تموت المرأة في احضان زوجها بداء السل الذي اصيبت به خلال بحثها الطويل عنه .

واللمسرح الصينى - وفى كل مدينة كبيرة فى الصين عشرات المسارح - جو خاص يحيط به . فالعروض تبدأ فى ساعة مبكرة من المساء ، وتستمر حتى بعد منتصف الليل . ويظهر نجم العرض على خشبة المسرح أول ما يظهر فى ساعة متأخرة من الليل ، فى حوالى الساعة الحادية عشرة ، بعد أن ينتهى كل الممثلين من أداء ادوارهم ، ويكون جمهور النظارة قد جرت دماؤهم حارة فى عروقهم ، ونشطت عقولهم .

والذهاب الى المسرح ، لفوق ذلك ، مناسبة عائلية الى حد ما . فالأمهات يأتون اليه بأطفالهن ، ورجال الأعمال يدخلونه مع عشيقاتهم . والمسرح يشاهه أناس من كل دروب الحياة ومشارفها ، بما فيهم الفقراء فيحضرون من العروض بقدر ما تسمح لهم ظروفهم . وتشكل أغلبية جمهور النظارة عادة من صغار التجار وأصحاب الحوانيت ، فالرابطة دائما وثيقة بين المسرح والتجارة .

واستخدم المسرح ، فى فترة من تاريخ الصين ، لاسترضاء اله المال . وتشكلت الاتحادات التجارية ، وكانت تدفع نفقات إقامة عروض مسرحية خاصة لحفظ الهمم الخاص فى حالة بهجة وسرور ، وحمله على الابتسام عطفًا على مشروعاتهم .

وفى اثناء العرض ، الذى يتضمن عدة تمثيلات وفواصل من مناظر منتقاة من الروائع المسرحية ، يتحدث الحاضرون مع أصدقائهم فى ود والفة ، ويقضون لب القرع ، ويدور بعض الخدم دائما بأقداح الشاي . ولم تكن ثمة تذاكر تباع إقبعا مضى للجمهور ، بل كان الحاضرون يدفعون بسخاء ثمن الشاي الذى يشربونه . ويأتى بعض الخدم من وقت

آخر بمنأشف ساخنة يتصاعد منها البخار لمن يظلمها ، ليقتسخ بها وجهه فيحتفظ بنشاطه وانتعاشه طوال السهرة . ولا تتخلل الحفلة فترات راحة أو توقف ، ولا تكف الفرقة الموسيقية التي تجلس قبالة الجمهور الى يمين المسرح عن العزف حتى ينتهى العرض كله فى ختام السهرة . ولا يسود السكون جمهور النظارة الا فى اللحظات التي يبلغ فيها التمثيل ذروته ، حين يؤدى نجوم العرض فقرات صعبة . على انه سرعان مايقطع هذا السكون هدير مرتفع من صرخات يطلقها الحاضرون الذين يقولون « هاو هاو » hao hao ( ينج ينج .. اى برافو ) . والنظام فى المسرح ، كما نفهمه فى الغرب ، امر غير معروف فى الصين . ولا ينتبه الجمهور فى تركيز شديد الا لادوار الممثلين الاول ، ولاجزاء معينة من التمثيل . وكثيرا ما يصق المثلون ، ويتمخطون ، ويشربون الشاي ، ويشدون قلائسهم ويحكمون رباطها ، وذلك حين لا يشغلون بادائهم الفعلى وسط المسرح . ويعزف الموسيقى الاول على آلتة الحادة الصوت المسماة « ارهو » er hu ( وهى كمان ذات وترين ) قبل بدء انشاد اللحن الغنائى بعدة دقائق ، غير مبال بالحديث الذى يلقيه الممثل وقتئذ . ويتجول الأطفال على خشبة المسرح ، ان يطلون من الأجنحة ، ويرفع عمال المسرح ، والسجائر تتدلى من شفاههم ، لوحات كتب عليها بعض الاعلانات التي تقول مثلا « هل السيد فلان موجود بين المتفرجين ؟ » او يخطرون على خشبة المسرح لامداد المناضد والمقاعد للتمثيلية التالية ، كل ذلك قبل ان ينتهى عرض التمثيلية السابقة ، بل واحيانا فى وسط مشهد مفاجع يمثل الموت ، وبينما يبدو هذا الامر محيرا للأجنبى الذى اعتاد هدوءا عميقا فى مسرحه ، أشبه بهدوء المستشفيات - و « ميبى لان فانج » الممثل الوحيد ، بين جميع ممثلى الصين ، الذى يتشدد فى مراعاة النظام الغربى - فان لونا من البهجة والاسترخاء يحيط بالعرض ويجعله طبعيا ومقبولا لثوه ، حتى بالنسبة للأجانب

والمسرح الصينى ، بجميع مراتبه ، مسرح عار . فاذا دخله الانسان ، وجد « البروسنيوم » المقوسة التي تبرز نحو جمهور النظارة مغطاة ببساط مربع كثير الزخرف . والى أحد الجوانب مقصورة صغيرة يجلس فيها أفراد الفرقة الموسيقية - وليس ثمة ستارة أو مناظر أو تغييرات فى المشاهد . ويجرى التمثيل أمام خلفية عديدة الألوان يمتلكها الممثل نجم الفرقة . ويزداد تألق هذه الخلفيات تبعا لثراء الممثل صاحبها . ويمتلك « ميبى لانج » حوالى ست خلفيات ، كل منها أشد اتقاناً من سابقتها . وتستخدم ملحقات المسرح بحساب واقتصاد ، ولا تشمل أكثر من منضدة بسيطة وبعض المقاعد العادية ذات الظهر المستقيم ، وتصلح لأغراض متعددة : فستستخدم عروشا ، ومقاعد فى الحديقة ، وأبراجا (اذا وقف الممثل عليها) ،

وحواجز لا يمكن اختراقها ( إذا وقفت البطلة المكروية خلفها ) ، أو حوائل منيعة ( إذا قفز فوقها بطل عسكري بحركة شقلبية بهلوانية ) . وتوزم الستارة المعلقة أمام كرسيين الى السرير ( و « يجلس » الممثل على السرير حتى وهو يمثل الموت ) . ومع ذلك يصور جدار القلعة تصويرا واقعيًا بنوع ما بواسطة قطعة من قماش أزرق يمسكه عمال المسرح ، مرسوم عليه طوب الجدار بلون أبيض . أما القدور والأكواب والمكانس والمجاديف ( إذا كان المطلوب تصوير قارب ) فإنها تستخدم على المسرح استخداما واقعيًا . ولكن المهمات المسرحية ( الأكسسوار ) الأكثر ثباتا ، كالأبواب والاسكفات والسلام ، فإنها يوزع بوجودها عن طريق التمثيل الإيمائي . ويتظاهر كل ممثل دائما بفتح الباب ، وباتخاذ خطوة عالية كلما كان المفروض عليه أن يدخل غرفة . ويعتبر اغفال أداء هذه الإيماءات البسيطة خطأ فاحشا .

وتؤدي كل « الدخلات » من يسار المسرح ، و « المخرجات » من يمينه وذلك خلال بابين هما الطريق الوحيد لدخول المسرح والمخرج منه . وفي مشهد القتال ، يعتبر الرجل الذي يخرج قبل غيره من خشبة المسرح مهزوما ، بالنسبة للمعركة الدائرة على الأقل ، وقد يعود من باب الدخول ليؤدي شوطا آخر من القتال . ويظهر الحصان كثيرا في أدوار هامة ، ويرمز اليه بسوط ركوب . فإذا دخل ممثل والسوط في يده ، كان في هذا ما يكفيننا لنعرف أنه يمتطي ظهر جواد . وثمة منظر فخم من مناظر التمثيل الإيمائي يتكرر في الكثير من المسرحيات : ذلك أن يتظاهر رجل يسير على قدميه بأنه ممسك بأعنة حصان نفور في حين يقوم سيده بالصعود على ظهر الحصان . ووفق الممثلان أدائهما الإيمائي توفيقا زمنيا : فبينما يمسك أحدهما بالحصان الوهمي الذي لا وجود له . يمتطي الآخر صهوة الجواد الذي يجعل اقتراضا ، ويتوائب حول خشبة المسرح . وثمة منظر آخر شائع يتلخص في أن جنرالا مكشودا ( وتضخ رتبته من عدد الأعلام التي تبرز من كتفيه ) يقصر نفسه مرة بعد أخرى على ولوج المعركة . وأخيرا يقع الحصان من تحته ، ويمثل هذا المشهد بأن يقفز الممثل ذاته عاليا في الهواء ، ثم يقع على الأرض فاتحا ساقيه ، وينحس حصانه ويضغط عليه ويشده . وبالتدريج ، وبعد بذل مجهود عضلي جبار ، ينهض من وقعته ، ويقف منتصبًا بكل قامته . ولكن الحصان لا يستطيع أن يمضي أبعد من ذلك فينهار ثانية .

وثمة أوضاع أخرى مطورة الأسلوب بدرجة كبيرة : فالشبح يعرف بواسطة قطع من القش تتدل من أذنيه ، أما الموت والاعماء فإن الممثل يصورهما بأن يزوغ بعينيه ويتهاوى الى الخلف ساقطًا على ذراعي أحد عمال المسرح . أما الريح فيصوره رجل يتمايل في مسيره وهو يعبر

خشبة المسرح حاملا علما صغيرا أسود . وثمة لوحات مرسوم عليها سحب متموجة ، رسما ركيكا ، يحملها عمال يحركونها قبالة النظارة ، فترمز الى الخلاء أو الى فصل الصيف . وتصور عربية ريكشا أو أية مركبة صغيرة بوساطة علمين من الحرير الأصفر رسم عليهما عجلات ، ويحملهما الممثل نفسه ، فيتظاهر بالصعود بينهما ، ويديرهما ، وكأنه يركب العربّة خارجا بها من المسرح . على أن النار تمثل تمثيلا واقعيّا باضعال البارود، وتصور احراق قرية لأكوام الحطب الجنازية التي تحرق فيها جثث الموتى ، فيتصاعد منها بخور على شكل أدخنة متألقة . ويجهد الأجنبي أحيانا قريحته ليفهم رموز المسرح التي تكون أحيانا سرية مبهمة . ويشعر الصينيون من جهة أخرى أن الواقعية التفصيلية في الدراما الغربية توهم القدرة التخيلية عند المشاهد ، ومن ثم تعطل أسى درجات الاستجابة الجمالية فى نفسه .

والأوبرا الصينية اجمالا مسرح كلاسي من الناحية الشكلية البحتة ، وقد جمعت بطبيعة الحال ، خلال القرون التي قطعتها فى نماء وشيوع عددا هائلا من التقاليد والعادات والقواعد والتنظيمات ، ولا بد لكل ممثل أن يعمل فى حدود هذا الإطار الصارم ولا يتأنى للمتفرج أن يقدر عمل الممثل ويحكم عليه الا اذا تفهم صيغة المسرح وعرفها .

وتنقسم الأوبرا الصينية لا الى مأساة وملهاة ، كما هو الحال فى الغرب ، وانما الى مسرحيات حربية « وو » Wu ، ومسرحيات مدنية ، « ون » Wen . ويضم البريتوار الكامل فى الوقت الحاضر أكثر من خمسمائة مسرحية ومنظر . والمسرحيات الحربية بطولية ، تزخر بالقواد المخلصين ، والأباطرة الأمجاد ، وموظفى الحكومة العقلاء ، وكل هؤلاء يكافحون قوى الخيانة ، والعدوان . أما المسرحيات المدنية فانها تهتم بهناء البيت أو تعسه ، وطلعة الأبناء ، وإخلاص الزوجات ، وتأثير الأشباح والأرواح فى حياة عامة الناس . ومعظم العقدة المسرحية مأخوذ من الوقائع التاريخية أو أحداث الروايات الكلاسيكية ، وشخصياتها مألوفة للمشاهدين منذ نعومة أظفارهم . وقد يمكن مقارنة هذا المسرح من بعض الوجوه بمسرحنا الذى تسوده بعض الشخصيات المبرزة من أمثال بروس ، وكاتوت ، ووليم تل ، وجورج واشنطنجتون .

والخطوط العامة للعقد الروائية واحدة تقريبا . ففي المسرحية الحربية ، يقوم الخير ضد الشر ، ويتصارع الاثنان حسب خطة معينة ( اللروة ) ، ويقتل الشر ( حل العقدة ) . أما فى المسرحية المدنية ، فان شخصية ما « أ » تستغل وتخضع شخصية أخرى « ب » ، ومن ثم تقاسى الشخصية « ب » ( اللروة ) ، وتظهر الشخصية « ج » فتزيل



سوء التفاهم أو تمحو الخطأ ، ( حل العقدة ) . ويرز الانتقام مثلاً ساطعا للضرورة الأخلاقية التي تتطلب تقويم ضروب الأذى . وتتميز المسرحيات الصينية بأدراك عميق للفضيلة ، والبطل فيها دائما امرأة تغوى الرجال ، وتسبب قدرا كبيرا من الأذى والضرب للهيئة الاجتماعية التي تضم الأسر المحترمة . وتضمن الأوبرات في المشاهد المحزنة ، وتتضمن سهرة المسرح دائما دموعا تجري لسبب ما . وإذا انتهت مسرحية بخاتمة سعيدة ، فإن المشاهدين حقيقيون بأن يعتربهم الدهش ، مثلما يدهش المشاهد الأمريكي إذا انتهى فيلم هوليودي النمط بخاتمة مفاجئة .

ومع أن المسرحيات التي تصلح للترجمة كل الصلاحية ليست بالكثيرة ، إلا أن المناظر الجزئية المستقلة بديعة كموافق تبرز مواهب الفنان : ومن تلك المشاهد ، مشهد العشيق التي تفترق عن حبيبها الذي يؤدي رقصة سيف وداعا لها ، والزوجة الصغيرة التي تشرب خمرًا حتى تثمل ، بينما يمضي زوجها ليله بعيدا عنها ، والجنرال الذي يخضع أعداءه ، ويتظاهر بالتخلي عن المعركة ، وذلك بأن يفتح أبواب مدينته على مصاريحها ، والأرملة المتقلبة الأهواء التي تمضي إلى قبر زوجها لتصلى عنده ، ولكنها في طريقها إليه تفازل موظفا حكوميا ، والطالب الذي يقضي الليل كله تحت المطر خارج الدار حتى يتجنب الحديث إلى امرأة فاضلة ، ( ويكافأ على سلوكه هذا بنجاحه في الامتحان ) ، ومنظر التقاط سوار من البشم ، أو التجديف في قارب يعبر النهر ، فكل هذه اللحظات بعض من روائع المسرح .

والأوبرا الصينية في جوهرها ، أداء استعراضى لبراعة الممثل . بيد أن الممثل لا يملك غير مجموعة من الشخصيات النمطية أو أنماطا من الأدوار التي يستطيع أداءها . والتركيب النمطي الذي يحكم كلا من هذه الشخصيات أو الأدوار تركيب جامد دقيق ، وتفقد الأوبرا نكهتها الخاصة إذا لم تستخدم في الأداء مجموعة خاصة من الحركات المصطنعة، ويتجلى هذا في الأوبرات الحديثة التي تظهر فيها النسوة كثيرا فيمثلن بنفس الأسلوب التقليدي الذي يتبعه الممثلون من الرجال . وإن نظام « أنماط الأدوار » الذي استحدث البدلاء في تمثيل الشخصيات أو الأفراد المميزين على خشبة المسرح موضوع سوف نتكلم عنه بإسهاب .

تنقسم « أنماط الأدوار » إلى الذكور « شينج » sheng ، وأنماط الإناث « نان » tan . ويتفرع أنماط الذكور تفرعا واسعا إلى أدوار

الأبطال العسكريين ، والشبان الوسيمين ( وهم عادة طلبة ) ، وأشخاص مسنين أو مضحكين . أما الأنماط النسوية فتشمل « هودان uwa dan ( ومعناها الحرق « زهرة » ) ، و « تشينج يى » yu ching yi « الثوب المطرق » ) ، ووصفات مضحكات ، وعجائز كالحموات . ومع أن الأوبرا الصينية من الوجهة التقنية ميدان كفاح الرجال ، إلا أن الأدوار النسوية تشكل فيها موضوعات التسلية الرئيسية . وفى الصين عدد كبير من الممثلين المشهورين الذين يقومون بتمثيل أدوار الرجال ، والذين ذاع صيتهم بصفة خاصة بسبب براعتهم فى الألعاب الجملازية ، وفى أدوار القادة العسكريين ، أو بسبب أدائهم العاطفى الرفيق لأدوار الطلبة ، ومع ذلك فقلما تمتلئ مسارحهم بجمهور النظارة . أما أعظم النجوم وأحبهم إلى فلوب الناس فهم أولئك الذين يؤدون أدوار النساء ، وهم ، على حد تعبير الصينيين « المثلون الذين يمتلكون أدوار المناظر الخلفية » .

وليس ثمة دور نسوى ، أشد سحرا وأروع من دور « الزهرة » : فهى نشيطة وشهوانية ، وعادة فاجرة ، وهى فتاة شديدة الجاذبية عامة ، عشيقة كانت أم زوجة ، أم أرملة . فإذا تجولت على خشبة المسرح ، لا تهدأ ولا تستقر ، وتضبط يدها اليسرى على خصرها ، فى حين تحرك يدها اليمنى وشاحا يشبه المندبل الأبيض ، وتبرق عيناها دواما ، ولا تبرح المسرح بتاتا قبل أن تقف فجأة وترشق النظارة ببسمة شهوانية عريضة مباشرة ، كما لو كان بينها وبينهم تفاهم خفى . وتلبس « الزهرة » ثوبا مغرط الزخرف ، وقلنسوة تضم قطعا من الماس والترتر والأزهار الصناعية . وتتدلى من ثوبها أحيانا شرط مهتزة من قماش كالبيارق ، أماما وخلفا ، ضم إليها أحيانا قطع براقة من نسيج مبهرج . أما تنكرها فإنه يستخدم فيه مسحوق أبيض ، وأحمر الشفاه ، وصبغة للرملوش ، ومثلثان لامعان أحمران يؤديان عمل الصبغة الحمراء وظل للعين . وتنسبط الصبغة الحمراء من الأنف ، وفوق الخدين ، وتغطى الجفنين حتى الحاجبين ، الأمر الذى يكسب الوجه تورا ونضارة ويعتبره الصينيون ( وأنا أقرهم على ذلك ) مغريا كل الإغراء . وكلمما كانت الزهرة أصغر سنا وأشد فجورا ، ازداد عمق صبغتها الحمراء . وترتدى الزهرة حول رأسها ، وتحت قلنسوتها ، عصابة من قماش تشد عليها شدا مؤلما ، وتضبط لحم وجهها ، وتسحب عينيها إلى أعلى فيصبحان فى حجم اللوزتين المتحرفتين .

و « هسون هوى شنج » Hsun Hwei shing أبرع من يؤدى أدوار الزهرات فى بكين ، وهو الممثل الوحيد الذى يستغنى عن ربطه الرأس هذه ، وبخالف العرف أكثر من ذلك إذ يرسم قمه على شكل

قوس « كيوبيد » بدلا من شكل « الثور الضعوم » الصغير الذى يسميه الصينيون « الكرز الصغير » .

ويتكلم جميع الممثلين الرجال الذين يؤدون أدوار النساء ويغنون بصوت حاد مرتفع الدرجة falsetto فيما عدا الذين يؤدون أدوار العجائز فانهم يستخدمون أصواتهم الطبيعية ، أصوات الرجال . ومع ذلك فللزهرة ترنيمة خاصة ، أشبه بعويل حاد ، يرتفع ويهبط مع كل جملة ، وتنمهل على نغمة « ار » er ، ( وتتكون من صوت « آه » uh متصل بها حرف الراء r كما ينطقها أهالى « مدل وسنت (1) Middle West كلما وردت في كلمة ، فتضفي على الالتقاء زهوة فيها حدة وصرير . وتفتت الالتقاء وتتأوى بسبب مايعتريه من صفير وهسيس ، وأصوات صادرة من الحلق والحنجرة ، والتي تميز كلام أهل بكين .

والوضع الأساسى ليد المرأة - وهو وضع يبلغ حد التكلف والمبالغة فى دور الزهرة - يتم بدائرة من الإبهام والاصبع الوسطى ، ويستقر طرف الاصبع الرابعة ( ويسمى الصينيون « الاصبع التى لا اسم لها » ) على المفصل الأوسط الثالثة ، وأخيرا تلمس الاصبع الخامسة ، أى الصغرى ، مفصل الرابعة . وفى هذا الوضع تمتد السبابة مستقيمة الى الخارج . وليس ثمة معنى لهذه الأيماء ، وليس فى فن التمثيل الصينى أبة « مودرا » . وتؤدى الحركات بوجه عام بالتمثيل الإيمائى ، وتصور الفعل المسرحى تصورا رشيقا أو واقعا حرفيا . وأكثر الأجزاء اتساما بطابع الشهوة فى مظهر الزهرة عند الصينيين ، قدماء الصغرىتان ( الزنبتان الذهبيتان ) ، وهما خدعان صغيران من الخشب لا يزيد حجم كل منهما عن ثلاث بوصات طولاً وبوصة ونصف ارتفاعاً ، ترتبهما فى أفراط رسوم أزهار متنوعة ، ويثبت كل منهما فى قاع الخدء الذى يندس فيه الممثل قدمه المشدودة ، وهو بذلك يقف على أصابع قدميه ، ويربطهما ربطاً محكماً حول قصبة رجله . أما السراويل الطويلة التى لها شكل قاع الناقوس والتى يلبسها النساء فانها تغطي هذه الزوائد الخشبية فلا يرى المشاهد سوى الخدءين الدقيقين اللذين يفترض أنهما يظلمان قدمين ضئيلتين . والأمر الوحيد الذى يكشف شخصية الممثل الحقيقية ، هو أن ركبته تنثنى فى وضع يعلو بعض الشيء عن الموضع الحقيقى للركبة بالنسبة للساق . وهكذا فان شخصية الزهرة هى دائماً أطول شخصية تظهر على خشبة المسرح . وينتج عن هذه الدعامات الخشبية مثنية خاصة يتميز

(1) حوض الميسينى حتى كسانس وميسورى ونهر أوهو جنوباً ( الولايات المتحدة الأمريكية ) .

بها الممثل ، اذ يستقيم العنق فى صلابة ، وتنتأرجح الذراعان اماما ، من جانب الى آخر ، كرقاص الساعة ، وتهتز الزهرة الى اعلى والى اسفل ، وكأنها قائمة على كعبين بمهمازين . وفى بعض المسرحيات الحربية ، تكلف امرأة بان تتنكر فى هيئة رجل وتقاتل مثلما تفعل النسوة المسترجلات المحاربات ، فتؤدى حركات شقلبة جانبية ( كارت هويل ) ولفات ، وتتوازن على ساق واحدة دون أن يخل توازنها رغم خدائها غير الثابت .

ولما كانت احداث الاوبرا الصينية تدور فى عصور تاريخية قديمة ، فان اقدام النساء لابد أن تظهر مربوطة . ولم تعد هذه العادة متبعة فى الصين ، ولكنها مع ذلك تفسر بأنها نوع من الضمان لا تستطيع المرأة بسببه أن تهرب من زوجها أو من اسرتها . ومع ذلك يبدو أن هناك فى الوقت الحاضر تفسيرا لهذه العادة اقرب الى المنطق السليم : ذلك أن اقدام الصغيرة آية من آيات الجمال . ففى اليابان مثلا ، وفيها لا تربط اقدام النساء بالمرّة ، لم يزل الممثل الذى يؤدى دور المرأة يلبس صنادل لا يريد حجم الواحد منها عن نصف حجم قدمه الطبيعية ويحجب « الكيعونو » (١) الطويل الهفاهف جسم الممثل كله ما خلا اصابع قدميه ، ولكنه اذا خلع نعليه امام بوابة أو قبل أن يخطو داخل منزل ، شهد المتفرجون الصندلين الصغيرين اللذين تركهما خلفه ، وتخلوا منهما رقّة وجمال قدم المرأة . وكان الصينيون يجدون دائما فى صغر اقدام نسائهم اثارة جنسية . وكثيرا ما يحتوى المشهد العاطفى ، فى الادب الصينى ، على اشارة للعاشق وهو يلمس أو يقرص قدم محبوبته . وفى مسرحية الذهاب الى القبر تشتد اثارة الزهرة ، وتصل الى ذروتها حين تعد قدميها وهما مشدودتان وتهزهما اغراء لاحد الرجال .

اما النساء من طراز « الثوب المطوع » أو « تشينج يى » فهن زوجات مخطصات ، وبنات مطيعات ، أو آية نساء أخريات طيبات ، صابرات على المكاره . ويتركز الانتباه فى هذه الأدوار الى الالحان الغنائية الطويلة ، وحركة اكمام الرداء الطويلة الرشيقة الرصينة المتقنة . ويمتاز « ميبى لان فانج » بأدائه هذا الدور كما يمتاز بأدوار « الزهرة » الخبيثة ، ولا مثيل له فى الصين كلها فى قدرته هذه على اداء نمطين متناقضين الى هذه الدرجة . اما انماط الأدوار النسوية الأخرى فانها تفسر نفسها بنفسها ، وهى على أية حال لا تشغل الا حيزا صغيرا جدا فى المسرح حتى لتعتبر ، الى حد ما ، زائدة عن الحاجة .

(١) الكيعونو : عباءة يرتديها اليابانيون .

أما أدوار الرجال ، فإن أكثر ما يجلب الأنظار منها أدوار « الوجه المصبوغة » وتسمى « تشينج » ching أو « هوالين » hwa lien والشخصيات التى تظهر بوجوه مصبوغة بهذه الصورة المفزعة ، أما شخصيات شجاعة بدرجة مرعبة ، أو شريرة بدرجة فظيمة . وتستخدم الأصباغ الزيتية للرجال الطبيين ، أما وجوه الأوغاد فيجب تغطيتها بالمساحيق ، وأن تكون كامدة اذ لا يجوز أن تبرق . ويختص اللون الأبيض بالشر ، والأحمر بالاخلاص ، والأخضر والأزرق بالشياطين والأوباش ، والأسود بالاستقامة ، والأرجوانى بقطاع الطرق . وتحدد كمية الدهان الأبيض درجة الدناءة فى طبع الشخصية ، وذلك على وجه العموم . وتدل بعض الخطوط السود القصيرة التى ترسم فوق الدهان الأبيض أيضا على الدناءة ، إلا اذا رسمت عند أطراف العينين لتصوير الغضب الزخرفية التى تحيط بهما . وترتدى هذه الشخصيات عادة لحى حمراء أو سوداء أو بيضاء ، وتدل بصفة عامة على الرتبة والأهمية ، والرجولة المفرطة .

وكثيرا ما تبدو هذه الضروب من التنكر ، شديدة الغرابة ، مفرطة القبح ، فى نظر المشاهد الذى اعتاد رؤية الممثل فى هيئته الطبيعية على خشبة المسرح . وللوجه مائتان وخمسون رسما مختلفا فى المجموع ، ينتمى كل منها الى نمط خاص من الأدوار . وفى مقدور الصينى المتوسط أن يذكر اسم الدور بمجرد رؤيته نوع التنكر . والكثير من هذه الأشكال التنكرية لا يتبع فى رسمه خطوط الوجه ، بعكس أشكال كالكالى التنكرية فى الهند ، والتى قد ترتبط بها الأشكال الصينية بوشائج تاريخية : فالعيون الاصطناعية قد ترسم أعلى أو أسفل العيون الطبيعية ، والأنياب قد ترسم فوق الدقن . ومن هذه الرسوم ما لا يزيد عن خطوط حلزونية دوامة ، تبدأ عند أحد الخدين وتمتد على الوجه كله فتغطى كل ما فيه من علو وانخفاض ، أو ضوء وظل ، تبعا لقسمات الوجه . وثمة أشكال تمثل سيوفا وأشياء أخرى .

وشخصية « باو كنج » Pao Kung مثلا ، التى تحاكم الأرواح كلها فى العالم الأخرى ، لها وجه يعلوه دهان أسود ثابت ، وعلى جبهتها قمر كامل أصفر اللون . وثمة دور آخر يمثل فهذا يتخذ هيئة آدمية ، على خديه بقع ذهبية ، كالعجلات النقدية ، تشبه بصورة مبهمة البقع الموجودة على أهاب الفهد . ويلبس الممثل ، بما يناسب عظمة هذه اللامع الغربية ، أحذية سمكية النعال ، واكتنافا عريضة محشوة ، وأردية حريرية ثقيلة مطرزة توحى بالدروع والحلل العسكرية الزخرفة . ويغنى الممثلون ، ويتحدثون بأسلوب فظ وشرس ، ويزخر

تمثيلهم المُنطب بالايماءات المفرطة العريضة . وفى الترتيب التدرجى الخاص بأنماط الأدوار الصينية ، توضع هذه الشخصيات التنكرية فى مرتبة أدنى من أدوار « الزهور » و « الطلبة » ، ومن ثم تدفع لمثلها أجورا أقل ، الأمر الذى يفسر التناقض المستمر فى عدد المتخصصين فى أدوار « الوجوه المصبوغة » فى الوقت الحاضر .

أما أدوار « طلاب العلم » فانها تتسم بدمائة الأخلاق ، والهدوء والتحفظ فى الأفعال ، وهم يغنون أكثر من غيرهم من الممثلين الرجال الذين يظهرون على خشبة المسرح الصينى . وهم دواما وسما ، يستخدمون فى تنكرهم اللون الأبيض ، ويضيفون اليه لمسة باهتة من دهان أحمر حول العينين ، ثم خطا أحمر غليظا فى سمك أصبع اليد فوق الجبهة ، بشبه علامة الطائفة عند الهنود ، ويبدأ من خط الشعر حتى قصبه الأنف ، ويعتبر سمة اضافية من سمات الجمال . وتتميز قبعاتهم بقطع بيضاوية عريضة وبارزة من قماش منشى ، مشبوكة بها من الخلف ، ترفرف وكأنها أذان كبيرة عندما تتحرك رؤوسهم . ورغم ان تصرفاتهم تتسم بالرجولة ، الا أنهم يتكلمون ويغنون بصوت حاد مرتفع الدرجة بنوع ما ، وقلما يكلفون بالقتال ، او باداء حركات جريئة او عنيفة . وهم غالبا فقراء ، يطمحون دواما فى الترقى فى خدمة الحكومة ، ويؤدون اختبارات عسيرة مجهدة ، وكثيرا ما يقعون ضحايا المعاملة السيئة التى يلقونها على أيدي الموظفين الأشرار المرتشين .

وتتضمن كل أوبرا عددا من فواصل العاب «المهرجين» . ولا يستخدّم هؤلاء أى نوع من التنكر ، اللهم الا رقعة بيضاء فوق العينين وقصبه الأنف ، تبدو كزوج منشور من أجنحة الفراش . و «المهرج» فى الصين، كما فى سائر مسابح آسيا ، يتكلم بلغة عامية ، خالية من الشعر أو ضروب التورية والتلميح ، أو الأساليب اللغوية العتيقة التى تميز أحاديث الممثلين الرئيسيين ، وألعابه مضحكة فى إسراف ، مفرقة فى الهزل ، وفى كلامه بداعة كثيرة .

وفى اعتقادى أن الأوبرا الصينية من أكمل وأصح الأشكال المسرحية فى العالم . وهى فن متطور ، ذو نمط مركب ، وأسلوب تحكمه التقاليد والقواعد الجمالية الثابتة المستقرة . ولا بد لممثل الأوبرا أن يتأمل دوره ، ويعرف أدق التفاصيل فى ظلال المعانى ، وفروق الإيحاءات ، ولا بد أن يكون بهلوانا ( ويرجع هذا الشرط بقدر كبير الى الامبراطورة الوالدة التى كان يحلو لها بصفة خاصة أن تشهد أبطال الأوبرا وقد تجردوا من ملابسهم حتى الحصر ، وانهمكوا فى ضروب من حركات الحفة والمرونة والشقلبة والقوة الغشوم ) ، وعليه أن يغنى ويمثل ، ولا يكفيه مراعاة الأصول الفنية الدقيقة ، وانما عليه فوق ذلك أن يضيف على كل دور يقوم به

سحرا ينبثق من شخصه . ويظهر الفنان الصينى دائما أمام جمهور  
شهد الدور الذى يؤديه وقد أداه مئات المرات عشرات من غيره من الممثلين .  
ولا يعرف الجمهور سطور الأوبرا وأنغامها فحسب ، وإنما يعرف فضلا  
عن ذلك أدق تقاليدها ، الأمر الذى يلقى على كاهل الممثل عبئا ثقيلا .

ويبدأ الممثل فى سن مبكرة من مرحلة الطفولة فى تعلم أصول حرفته  
وتعقيداتها . ويعلم المثلون الآباء أولادهم بمجرد أن تظهر فيهم الموهبة  
لفن المسرح . وفى بكين وحدها ست مدارس يتدرب فيها الأطفال على  
التمثيل . ويبدأ الأولاد فى تجربة مواهبهم وما تعلموه فى عروض خاصة  
تقدم فى وقت مبكر من المساء قبل العرض الرئيسى للمسرح ، بتذاكر  
قيمتها نصف القيمة الأصلية . ويتخصص الصبى فى أنماط الأدوار التى  
سوف يؤديها وحدها طول حياته ، بمجرد أن يبدأ فى التدريب على  
التمثيل . وفى الغرب ، يكتب الدور المسرحى عادة بحيث يلتصق بصورة  
حقيقية معينة ، وبحيث يصور الإنسان فى داخله تصويرا عميقا حتى  
يستطيع أكثر الناس أن يلمسوا شيئا من نفوسهم فى هذه الصورة . أما  
فى الأوبرا الصينية ، فإن نمط الدور يحيط بجميع المظاهر التى تناسب  
الشخصية . فإذا كان الدور لرجل شرير ، فإنه لا يتورع عن أى فعل ،  
وإذا كان لرجل فاضل ، فإن الدور لا يشغل أى عمل طيب . ويخلص من  
ذلك مضمون الدور مركز ، أو تعبير درامى لا يترك مجالا للتفاعلات الأدبية  
أو التعليقات النفسية (السيكولوجية) .

والمرح ، كما يفهمه الصينى ، اما نموذج للمثل العليا ، أو لاحظ  
مراتب الفجر والرذيلة . وأنه ليحده مؤثرا ، ومحركا للمشاعر ، لتجرده  
من الروابط الانسانية التى نعتبر أنها ضرورية . والانفعالات التى تتولد  
من هذا المسرح واحدة لا تتغير : دموع ، وضحك ، وأشجان . ويتماثل  
التعاطف والتنافر . بيد أن الصينيين يتفاعلون فى مسرحهم مع مجموعة  
متباينة من المؤثرات الجمالية ، فهم يتجاوبون مع خلاصة مقطرة من  
الانسانية ، لا مع الانسانية ذاتها . والمسرح الصينى أنقى ، من الوجهة  
الجمالية ، من مسرحنا . أما من الوجهة الانسانية فهو أدنى منه مرتبة ، إذ  
يسهم بقدر ضئيل فى شئون الحياة أو المجتمع ، الى جانب أخلاقياته  
العتيقة . وأما من الوجهة الفنية ، فلا ينازع انسان فى روائعه العميقة .

ويدرك كل انسان سأل أسويى عن العلة فى عظمة باخ أو بتهوفن  
مثلا ، مقدار الصعوبة فى نقل حلاوة الموسيقى الى نفوس الناس . وتجد  
الأذن الغربية فى الموسيقى الصينية التى تصاحب الأوبرا كل العيوب  
والنقائص : فهي مرتفعة ، صاخبة ، ومفرقة . وقد ألصق الغربيون بها  
من النعوت القاسية أكثر مما ألصقوه بغيرها من مظاهر الحياة الآسيوية .

فكل آلة فيها غريبة : الجونجات ، والمصفقات الحشبية ، والشخاشيخ ، والأرغون المصنوع من الغاب ، والأبواق ذات الصوت الأجش ، والصفايق ( الفلوت ) الحادة النغم ، والطبول المدوية ، والكمان ذى الوترين المسمى « ارهو » er-hu المصلصل ذى الصوت الشجى . أما الألحان فأنها تنحصر فى حوالى ثلاثين سلما أو أسلوبا ، وتبدو متواترة للأذن غير المدربة على تنوعها . وتعزف الفرقة الموسيقية عزفا متوصلا ، وبمنتهى الشدة ، ولا تقتر الا فى بعض اللحظات النادرة ، أو عندما تكون المسرحية من النمط الأهدأ المسمى « كن تشو » Kun ch'u . وثمة عدد كبير من الألحان الغنائية المسجلة ، مثل : « الذهاب الى القبر » ، و « وداع الملك لمبيته يو » ، وأغان من مسرحيات « العلماء الأربعة » ، و « انتقام صياد السمك » ، و « معبد باه تشا » . وفى الامكان سماع معظم ربرتوار « مبي لان فانج » . والشئ الوحيد الذى ينبغى للدارس أن يفعله ، هو أن يصفى الى هذه الألحان مرة بعد أخرى حتى يبدو له شئ من الانتظام وسط هذا الخليط المشوش الذى يطرق أذنيه .

وكان بعض كبار الفنانين مثل « تشياو جو ينج » Chiao Ju Ying و « يانج يو تشيين » Yang Yu Ch'ien قد قدموا ، قبل أن يتسلم الشيوعيون زمام الحكم ، ما أسموه « بالأوبرا الصينية المهدبة » ، التى رقت فيها الموسيقى ، وقلت التغيرات والتناقضات فى العقد الروائية والشخصيات ، وجعلت أكثر واقعية ، وزودت القصص بمعانى اجتماعية . وقد أبقي الشيوعيون على الأوبرات القديمة ، وصرحوا لها بمواصلة عروضها ، وأخذوا فى الوقت ذاته يشجعون الأوبرات « المهدبة » بالقدر الذى يتلاءم به مع أذواق الجمهور التقليدية الجامدة ، وتحظى به من شعبية . وبعض هذه الأوبرات انما هو احياء لأوبرات قديمة زالت من قبل مثل « تجريد الامبراطور من سلطاته » . على أن منها أوبرات جديدة لا يربطها بنمط الأوبرا الكلاسي غير رباط « تكنيكى » . ومن هذه الأوبرات الجديدة ، أوبرا « الفتاة البيضاء الشعر » ، التى فازت بنجاح باهر فى الصين ، وربحت جائزة ستالين للأوبرا فى عام ١٩٥١ . وتحكى هذه الأوبرا قصة فتاة فلاحه جميلة أجبرت على زواج صاحب الأرض الثرى الذى يتولى جباية المكوس ، فيفتصبها ، وينتحر والدها ، وتهرب هى ، ويبيض شعرها من الآلام التى كابدها . ويثور الفلاحون آخر الأمر ، وتتححر الفتاة ، ويبتهج الجميع بنهاية العهد الاقطاعى الطاغى .

وثمة فن من توابع الأوبرا ، شجعه الشيوعيون : ذلك هو خيال الظل ، ويسمى « ينج هسى » Ying Hsi وكانت مسرحيات خيال الظل فى وقت من الأوقات جزءا حيويا من دنيا الملاحى الصينية ، ولكن شعبيتها ذوت مع الأيام . وعندما كنت فى بكين آخر مرة ، لم يكن بها سوى فرقة



واحدة . وكان لاعب الدمي يشتغل سائق عربة « ريكشو » فى النهار ، ويعرض العابه ليلا ، فى ظروف نادرة ، فى بيوت بعض الأفراد . وقد أجرى له الشيوعيون الآن اعانة مالية ثابتة . وهناك خامة من صغار لاعبي الدمي يتدربون على الفن لينقلوا هذا النمط المصغر من الأوبرا الى النواحي التى يوجد فيها مسرح دائم منتظم . ويرتد تاريخ خيال الظل الى القرن الأول قبل المسيح عندما عرض على الامبراطور « وو تى » خيال عشيقته المفضلة فى الذكرى السنوية لوفااتها ، وقيل له ان هذا الخيال هو روحها . وعندما انكشفت الحدة ، قطعت رأس الكاهن الذى دبرها . على أن امكانيات خيال الظل كنمط من اللهو الدرامى قد استغلت بعد ذلك . ويعرض خيال الظل بامساک دمي مصنوعة من جلد ملون خلف شاشة مضاعة من قماش شفاف . وتحرك الدمي بينما يغنى اللاعب نفسه جميع الألحان ، ويلقى جميع الأحاديث . وعلى مر السنين اضطلع خيال الظل بعرض جميع الأوبرات ، وأصبح « أوبرا الفقراء » . وهكذا أتيح للفقراء أن يشهدوا فى خيال الظل كل ما يعرض فى المسارح ويؤديه الممثلون الأدميون ، مقابل أجر زهيد .

وثمة فن آخر عظيم الأهمية بالنسبة لمن يدرس المسرح ، ذلك هو تاي تشى تشوان Tai Chi Ch'uan ، أو « التمرينات الرياضية البدنية » ، وتزاول هذه الحركات شبه الراقصة بكثرة فى جميع أنحاء الصين ، وهى مصممة كتمرينات لتقوية الجسم ، وتدريب الانسان على السيطرة عليه ، وعلاجه من بعض العلل والأوجاع . وتبدو شبيهة بمشهد الملاكمة البطيئة فى خيال الظل ، ولو أن الكثير من حركاتها على درجة من الغرابة والجدة يجعلها أكثر من مجرد ألعاب رياضية . وقد درست « صوفيا ديلزا » Sophia Delza أخيرا فى نيويورك هذا الفن ، الى جانب بعض الاقتباسات المختارة من الأوبرات الحية النشيطة ، وأعدت بعض البرامج الرائعة . وتبدو الحركات فى يديها شبيهة بالرقص ، كجميع الحركات التى نشهدها اليوم فى الصين ، فيما عدا المشاهد الإيمائية التى يؤدها فى الأوبرا «مى لان فانج» بطبيعة الحال .

\*\*\*

## المسرح الحديث

قد يتصور الغربى الذى لم يبرح بلده أن الصينيين أناس غامضون لا يعبرون عن خليقاتهم وأفكارهم ، ولكن السائح الذى يزور الصين ، أو حتى يمر بها مروراً عرضياً ، سوف يلحظ ، على العكس من ذلك ، حب الناس الطبيعى للمسرح ، والتمثيلات التى تؤدى يوميا على قارعة الطريق ،

وسائق العربى الصغيرة ، وهو يؤدى مشهدا تمثيلىا أمام الراكب بأمل أن ينال منه مزيدا من النقود . وكثيرا ما ترتفع فى الشوارع أصوات الناس وهم يتصايحون ، ويكون بكاء صادقا أو متكلفا . وتحسن هذه العروض كلما ازداد عدد المارة الذين يتجهرون حول المؤدين . وإن دل هذا الأمر على شىء فإنما يدل على طبيعة عند اناس تؤكد استعدادهم الفطرى الدرامى .

والصينيون ، بخلاف غيرهم من الشعوب الآسيوية ، يتمتعون ، على مستوى رفيع ، بقدرة ملحوظة على الاقتناع وفتنة العقول ، والتعبير عن مشاكلهم ورغباتهم بأسلوب مؤثر ، وهذه صفة تكاد ترتقى الى مستوى الطبيعة القومية . ولا يختلف رأيان فى أنه من الخطورة التعميم فى الآراء الشخصية عن بلد ما ، ومع ذلك فإن السائح حقيق بأن يتلقى عددا لا يحصى من الانطباعات الصغيرة التى تشكل فى مجموعها صورة ، قد تكون مبهمة ، عن الطبائع العامة للشعب . وكما أنه يجوز لنا أن نقول عن اليابانيين أنهم بطبيعتهم فنانون بارعون فى استخدام أيديهم ، فانا سوف نجد ، على ما اعتقد ، أن الصينيين شعب من الممثلين ، آية ذلك العدد الهائل من المسارح المنتشرة فى جميع أنحاء الصين . وفى شنجهاى حى يسمى « العالم الكبير » ، المثل من جزيرة « كوني » فى نيويورك . هذا الحى ، مثلا ، ليس فيه من اللاهى المنوعة مثل ما يوجد فى جزيرة « كوني » ، وانما يقوم معظمه على المسارح وانماط التسلية الحية الفنية بالواهب . ويستطيع الانسان مقابل ما يساوى « سنتين ونصف السنت » (١) أن يقضى مساءه متنقلا فى قاعات الفرجة الفسيحة الخشبية ذات الطابقين ، فيشاهد مختلف انماط المسرح والأوبرا من طراز شنجهاى ، وبكين ، وأوبرا جديدة فى قالب هزلى ، تؤدىها فرق وألعاب المشعوذين ، ومباريات الملاكمة ، وصالة عرض أفلام سينمائية .

وفى الامكان تفسير شىء من الاحساس الدرامى الذى يمتاز به الصينيون ، بأنهم يتمتعون بالحرية فى كل شىء ، فالاطفال يجدون تساهلا من آبائهم ، منذ نعومة أظفارهم ، فهم يلعبون كما يحلو لهم ، حتى أية ساعة من الليل ، مهما كانت متأخرة ، وينامون ويقتسلون بقدر ما يشاؤون . ويشب الصينى عموما فى جو من الاسترخاء والحرية ، لا تقيد به فى الغالب آداب معينة للسلوك أو أحكام دينية تثقل على إرادته . وإذا كنت قد لاحظت عددا من الصينيين الهادىء الطباع بين معارفى ، فإن الصينى الحجول مع ذلك انسان نادر الوجود . وتساهم البيئة الجريئة

التي يولد كل صيني في أحضانها في خلق شعور بالأمان والطمأنينة في نفسه ، ويبدو هذا بصفة خاصة في قدرته على اللعب والتمثيل دون وعي أو خشية من سخرية الناس . وكانت هذه الحال مشكلة تجاهاه دوما رجال السياسة . وحاول شيانج كاي شيك ذات مرة تقويم طبيعته الصينيين تلك . فبدأ حركة « نحو حياة جديدة » ، حاولت ، فيما حاولته من أشياء ، خلق « شعور بالحرى » في نفوس الأهالى . ولم تكن الدراما التي تعرض كل يوم في مدن الضمين قد تأثرت بهذه الحركة ، عندما كنت في الصين . واليوم ، والصين يحكمها الشيوعيون ، فان التقارير تثبت أن المشاهد التي تمثل في الشوارع ، والحركات التمثيلية التي يؤديها الأطفال ، والممثلون العموميون والخصوصيون ، لم تحرم من نعمة الجمال ، وطابع الالهام .

والدراما مع الموسيقى ( كما في الصين ) ، أو مع الرقص ( كما في الهند ) ، غائرة الجذور في الوعي الجمالى لأهالى قارة آسيا ، لدرجة أن فكرة المسرح غير المزخرف الذى لا يتضمن أكثر من أداء عادى بالكلام والحركة التمثيلية لم تتطور الا في زمن متأخر . والألفاظ التي تعبر في الصين عن المسرح الحديث هي عموما : « المسرح الجديد » ، و « المسرح المتكلم » هوا جو hwa ju . على أن كلمة « غربى » أو « أجنبى » ، قد يلائم كل منهما المسرح الحديث ، لأن تاريخ هذا المسرح هو في معظمه تاريخ النفوذ الغربى .

وترجع بداية المسرح الحديث في الصين الى عام ١٩٠٧ عندما ترجمت مسرحيتا « غادة الكاميليا » و « كوخ العم توم » ، وحورتا لتلائما المسرح الصينى . ولما الاهتمام بهذا النمط الغريب من الدراما المتكلمة نموا مطردا ، بيد أن اللغة كانت من أهم العقبات التي اعترضت طريقه . وكان الأدب حتى ذاك الحين وقفا على اللغة الرسمية المكتوبة التي كانت لقدها غير مفهومه لأى انسان من غير الأدباء . بل لقد كان من الصسير على الأدباء أنفسهم أن يفهموها اذا تليت بصوت مرتفع ، لما تحويه من كلمات متخصصة ، وعبارات متكلفة متخلقة . فكانت مشكلة هذه المسرحيات الأولى الواردة من الغرب تنحصر أول كل شيء في شبه استحالة ترجمتها الى مثل هذا القالب المنغوى العتيق .

وكانت اللغة العامية التي يتحدث بها الناس ، والمسماة « بى هوا » pai hwa تعتبر سوقية غير لائقة لأى شكل فنى . وقد حافظت الجامعات والدوائر الحكومية على هذا الجدار الصناعى الذى يفصل بين لغة الشعب واللهجة التي يتحدث بها . وسعى بعض المتعلمين لحصول السلطات على الاعتراف باللغة العامية « بى هوا » وسيلة شرعية للتعبير العام أو الرسمى ، ولم يفوزوا ببقيتهم الا في عام ١٩١٩ عندما جاهد

الطلبة فى جميع أنحاء الصين جهادا عنيفا فى سبيل خلق ما يسمى اليوم بالثورة الثقافية . وأخيرا استخدمت اللغة العامية فى جميع الأغراض الأدبية والمسرحية . ولم تستطع الدراما أن تتقدم تقدما جديا إلا بفضل الاعتراف الرسمى باللغة العامية . وأتاح استخدام هذه اللغة مجموعة من التراجم القيمة المفهومة للأدب الغربية . وقد صيغت الدراما الأهلية بطبيعة الحال على نسق هذه الأعمال المترجمة . واستطاع الصينيون بعد أن ذلوا عقبة اللغة ، أن يقتبسوا من الغرب بالجملة نمطا من الواقعية الكاملة ، والوسائل الفنية ( التكنيكية ) الغربية فى الإخراج المسرحى ، والأزياء الحديثة ( إما الأزياء الغربية أو الأزياء الصينية المحلية ) ، والتصوير الصادق الحرفى للمخلوقات البشرية الحقيقية . وشيدت فى المدن العظمى دور للتمثيل ، فيها ستائر وأضواء ، وأدوات المسرح الغربى العادية . ومع ذلك فإن الفرق التى قامت بجولات فى خارج الصين ، كانت تعالج مسرحياتها بحيث تعرضها فى النمط القديم من المسرح الصينى .

وكان الطلبة بين ثلاث رواد هذه الأساليب الفنية الجديدة ، مثلما كانوا فى مضمار الإصلاح اللغوى . وعرض طلبة جامعة « نانكى » فى « تينسن » نصا مترجما من مسرحية « عدو الشعب » لابسن ، وجعلوا عنوان المسرحية « الطبيب الأحق » ، حتى تجيزها الرقابة التى كانت تعتبر موضوعها مطررفا . وثمة جماعة أخرى من الطلبة فى مدينة بكين ، لمست فكرة عن تحرر المرأة فى مسرحية « مروحة اللادى وندرمير » فأخرجتها ، وحظيت بنجاح باهر . وما لبثت مسرحيات شو وجالسورثى Galsworthy أن ترجمت ، ومثلت من أجل ما فيها من رسالات أكثر مما فيها من فن .

وأخيرا ابتدأ ظهور كتاب المسرح الصينيين . وكان أولهم « تينج هسى لينج » Ting Hsi Ling ، وهو من علماء الطبيعة ، كتب مسرحيات من فصل واحد تعالج بعض المشاكل فى أسلوب « ابسن » . ويعتبر « هنج شنج » Hung Sheng و « تيين هان » T'ien Hun أكبر الكتاب الدراميين المحترفين فى الصين ، وتناقض مسرحياتهم المبادئ الكونفوشية من حيث أنها تنتقد قواعد السلوك الأخلاقية القديمة ، وتدافع بثبات عن مبدأ إلغاء نظام الأسرة القائم ، وعن حق كل شاب فى اختيار زوجه ، وحرية المرأة . وتبدو لنا هذه الأفكار فى الغرب عادية ، بيد أنها كانت متسلطة على المسرح تسلطا كبيرا مثلما كانت المشاكل نفسها متحركة فى عقول الناس الذين كانوا يسعون الى التحرر من رقبة الماضى . ولم تزل مسرحية مثل « بيت العرائس » لابسن تفتن عقول الناس ، رغم أنها قد أصبحت بالفعل عملا قديما الطراز فى الغرب .

وقد صادفت حركة المسرح الحديث نفسها فى مستهل ثلاثينات هذا القرن بعض المصاعب . فقد اشتد أوار الثورات السياسية والإدبية التى ألهمت الصين كلها ، وملأتها بالأمال العراض ، وأجبر المتعلمون وأصحاب المثل العليا على تغيير مبادئهم والانتقال الى الأحزاب السياسية المضادة . وكابد المسرح انقلابات مؤلمة . واثارت اللغة نفسها مشاكل جديدة . وتحولت لغة المسرح ، فأصبحت أكثر من مجرد حديث عادى من تلك الأحاديث التى يلقيها الانسان فى داره بصوت مرتفع . وجابه الكتاب مهمة خلق جمال حقيقى صادق والتعبير عن أفكار جديدة فى بيئة لم تكن تهتم الا بتوافه الحياة العادية . ووجد الفنان نفسه على حين غرة مجردا من كل تراث او عرف يلجأ اليه ، ويطلب العون منه . وبدأ ان جذب الملهجات العامة والاقليمية الذى تجلى مع قبول استخدام لغة الحديث بدلا من لغة الكتابة ، قد منع قيام مسرح مركز او حركة درامية مجمعة . وثبت أن تباطؤ الصينيين فى اعتناق مذهب جديد للمسرح مشكلة أخرى . وكان أهم شيء فى الموضوع أن الحالة الاقتصادية الميئوس منها فى الصين قد عاقت ازدهار مسرح حى حديث يعتمد عليه كتاب وممثلون فى كسب عيشهم .

واستفاد المسرح من قيام الحرب اليابانية ، فقد استثيرت مشاعر الناس ، وألهمت الدعاية ضد اليابان جماهير المسرح وكتابه المتحمسين . وخلقت عملية نقل أجهزة الحكومة والفرق العسكرية ، بل والمتعلمين ، جملة الى مدينة شنجكنج ، من هذه المدينة مركزا طبيعيا للعمل الاصيل الخلاق فى الحقل الفنى ، الى جانب ادارة حركة المقاومة . وكانت ضروب اللهو المحلية المختلفة لا تتواءم بطبيعة الحال مع جماعات الوافدين من المتحذلقين الذين رحلوا عن بكين وشنجهاي ونانكينج وهانكو . وكان لابد من كتابة مسرحيات جديدة تتماشى مع مشاعرهم وترفع عنهم فى موطنهم الجديد . وظهر الكثير من المسرحيات خلال سنى الحرب ، أولها « البحث عن الذهب » ، وتعالج موضوع المضاربين الذين استغلوا الحرب فى مغامرات مالية ضارة بمصلحة الوطن ، وضربت هذه المسرحية رقعا كان يعتبر قياسيا حتى ذاك الحين فى طول مدة العرض ، اذ استمر عرضها أربع وخمسين ليلة .

وانبثق مسرح شعبى خارج مدينة شنجكنج عاصمة الصينيين زمن الحرب ، وطافت عشرون فرقة مسرحية فى الأقاليم الداخلية تعرض « مسرحيات الشوارع » أو « الصحف الحية » - « هاو باو جو » . ولم يتوان الشيوعيون فى الشمال فى استغلال هذا النمط من المسرح البسيط كوسيلة لتأجيج المشاعر الحربية . وأخرج « هو شاو هسوين » Hu Shao Hsuen ، وهو كاتب مسرحى من حزب كومنتانج Kuomintang

أول مسرحيات الدعاية ، وجعل لها اسما وطنيا هو « كيف تكون جنديا » .

وما حل عام ١٩٤١ حتى كان الربرتوار يضم أكثر من مائة مسرحية أشهرها « ألق سوطك » . وتتناول هذه المسرحية الصغيرة ممثلا يشتمل بثوب ساحر عادى جوال ، كأولئك الذين تقابلهم كثيرا فى شوارع أية مدينة فى الصين . ويقف الساحر فى ركن أحد شوارع المدينة ، ويشعر فى أداء بعض الحيل اليدوية البارة ، وتعاونه فى ذلك فتاة صغيرة . وبعد أن يتجمع عدد كاف من النظارة ، تبدأ الفتاة فى اقتراح بعض الهفوات ، فيضربها الساحر بسوطه . وهنا يندفع أحد الحاضرين (وهو تابع للساحر ولا ريب) ليدافع عن الفتاة ، ويصيح بالساحر قائلا « ألق سوطك » . ثم يلقي عدة خطب حماسية وطنية . ومضمون العقدة أن الساحر الحبيث رمز لليابان المعتدية ، أما الفتاة المسكينة البريئة فهى الصينى . وأينما عرضت مسرحية « ألق سوطك » أثارت حفيظه الصينيين ، وكانت عاملا هاما فى رفع الروح المعنوية . وقد نشر الكثير من « مسرحيات الشوارع » فى كتيبات ، فى قالب أدبى . وراق المسرح الجديد فى نظر الحكومة ، وسر به الناس أنفسهم ، بل وتشكلت فرق مسرحية ألحقت بأغلب الكتائب العسكرية فى كل من معسكرى كومنجتانج والشيوعيين .

وما أن أشرفت الحرب على نهايتها حتى كان المسرح الحديث قد بلغ درجة عالية فى الانتاج ، وتكونت طائفة من الممثلين وكتاب المسرح المتخصصين الأكفاء .

وكان هناك على الأقل ستة كتاب مسرحيين كبار ، طوروا أساليبهم وقوايلهم الخاصة المتميزة ، بعد أن مروا بتجربة طويلة فى هذا المجال . وقد أنجز « تيين هان » Tien Han . وهو من طلائع الرواد ، تطوره السياسى والفنى ، بعد أن استهل بكتابة مسرحيات تتناول الإصلاح الاجتماعى ، وانتهى بمسرحيات « ماركسية » ضخمة . وأوسع روائعه انتشارا مأساة ذات ٢١ فصلا ، سياسية الموضوع ، وتسمى « قضية النساء المليحات » ، وتتضمن ما يسميه « الدعاية المركبة » ، تستخدم فى عرضها لوحات ثابتة وصور متحركة الى جانب التمثيل الدرامى الأصيل ، وتلوث الفواصل التى تقوم بين النظارة والمؤدين ، وتدخل المشاهد التعليمية والتربوية مشاهد تمثيلية حية . و « تيين هان » اليوم رئيس اتحاد فناني المسرح ، فى الدولة الشيوعية ، وعميد كتاب المسرح الصينى الحديث . وكان فى الجانب الآخر من السياج السياسى « هنج شنج » Hung Sheng الذى اشتهر بصياغته للغة الجديدة ، و « لى تشين وو » Li Chien Wu الذى أثارت هزلياته الأخلاقية ضحك الناس فى فترة

سياسية عاصفة • أما « كو مو جو » Kuo Mo Jo، وهو شاعر ومؤرخ وكاتب مسرحي ، فإنه اكتسب شهرة كبيرة بمآسيه التاريخية التي كان يجري أحداثها في القرن الثالث قبل الميلاد • وقد هاجم النقاد في بادئ الأمر مسرحياته ، للبون الشاسع بين لفتها الحديثة ومناظرها العتيقة • ونعت حكومة كومنتانج على مسرحياته أنها تقيس الماضي على الحاضر قياسا غير موفق • وبعد انتهاء الحرب مباشرة ، قام بزيارة الانحساد السوفيتي ، ولجا بعد ذلك من تلقائه الى هونج كونج ، ثم عاد منها نائبا لرئيس جمهورية الصين الشعبية عندما استولى الشيوعيون على مقاليد الأمور •

وكان في هونج كونج ، وفي ظروف مماثلة ، « هسي ين » Hsi Yen وهو من أكفأ كتاب المسرح في الصين • وتعالج مسرحياته ، في أبسط لغة ممكنة ، الاضطرابات العاطفية التي يعانيها أفراد الطبقات المتعلمة ، وغرور المواطنين من عامة الشعب • ومسرحياته ، على غرار مسرحيات « تشيكوف » ، خالية من الذرى ، ولكنها قوية ، ومثيرة ، باستقامتها ، واخلاصها ، وما تمتاز به من حرفة فنية صحيحة •

واعتقد أن أعظم كاتب أنجبته الصين في مجال المسرح الحديث ، هو « تساو يو » Ts'ao Yü ولد في عام ١٩٠٥ ، وبدأ حياته في المسرح في سن المراهقة حين مثل دور « نورا » في مسرحية « بيت العرائس » ( وكان النساء لم يزلن متوعات من الظهور على المسرح حتى ذاك الحين ) • وقد وزع وقته ، لفترة ما ، بين التمثيل والكتابة للمسرح • على أنه سرعان ما اتضح أن موهبته الكبرى تنحصر في الأدب • وبين عامي ١٩٣٤ ، ١٩٣٧ أخرج ثلاثيئة شاسعة الأبعاد ، أكسبت المسرح الحديث شعبية كبيرة لم يسبق لها مثيل ، تلك هي « العاصفة » ( تسع طبعات ) ، و « شروق الشمس » ( اثنتان وعشرون طبعة ) ، و « الفلاة » ( اثنتا عشرة طبعة ) • وتفصح هذه الأرقام التي لا تشمل المئات العديدة من العروض التي ظهرت فيها هذه المسرحيات ، وما حظيت به من شعبية متصلة ، عن النجاح الهائل الذي لاقاه ذلك الكاتب الذي لم يزه أحد في مضمار المسرح الحديث في الصين •

ومسرحية « عاصفة » أبشع مأساة في المسرحيات الثلاث ، تعرض أمام صورة خلفية لنجم فحم ، سبع شخصيات تورطت بشكل غامض في علاقات فاحشة مع المحارم • ويظهرنا الفصل الأخير على شخصيتين تهلكان بتيار كهربى يسرى فيهما من سلك قطعته العاصفة ، وشخصية أخرى تنتحر ، واثنين يصيبهما الجنون • والموضوع الذي تستبطنه المسرحية هو استحالة التحكم في مآسى الحياة ، وعجز الإنسان أمام القدر •

أما مسرحية « شروق الشمس » فإنها تتضمن بعض العلاقات الجنسية المعقدة بنوع ما ، تضيف لونا من العاطفة الكالحة الى صراع يقوم بين مضارب وغد وبين بعض العمال الطيبين . وتظهر فيها البطلة وقد تناولت جرعة من الجيوب المنومة عندما يصل حبيبها الذى يئبئها ، وهو لا يدري أنها تموت ، أن الشمس أشرقت ، والربيع أقبل ، ويهيب بها أن تلحق به فى كفاحه ضد مظالم الحياة . وقد بعث « ماوتسى تونج » برقية تهنتة خاصة لتساو يو فى شنجكنج بعد أن شهد أول عرض لهذه المسرحية التى حظيت بنجاح كبير فى كل من المنطقة الشيوعية ومنطقة كومنتانج .

أما مسرحية « الفلاة » فإنها تحكى قصة رجل فشل فى الحب ، فيئار لنفسه من المجرم الذى كان السبب فى شقوته ، والمحبوبة القاسية الغرؤاد ، ويصيب انتقامه أطفال أسرتيهما ، وفى ثورة غضب عارمة يقتل بعض الناس ، ثم ينتحر ، وهو « وحيد فى الفلاة » .

ومن هذه الفورة فى التشاؤم والفاجعة ، سار « تساو يو » حثيثا صوب الأمل والايمان بنظام جديد فى الحياة يحل محل مفاسد الماضى . ومن مسرحياته : « رجل بكين » ، وتحكى قصة بحث أجراء عالم أنثروپولوجى على جمجمة « رجل بكين » . وتظهر المسرحية هذا العالم رجلا متمدنا لأقصى درجة ، على نقيض أفراد الأسرة العتيقة الطراز التى يعيش بينها فترة مؤقتة فى بكين . وتفقد الجمجمة رمزا لقوة حياة الانسان ومناعتها فى وجه البناء الحضارى السطحي الفاسد . وتصور مسرحية « العشرة » أربعة أجيال تعيش تحت سقف واحد ، وتصف ما يقع بين أفرادها من اصطدام ، وتحلل الكبار ، وانتصار الشباب . أما مسرحية « الجسر » ، وهى آخر مسرحياته قبل انهيار كومنتانج ، فإنها تعالج أهمية الصناعة فى الصين الحديثة .

وكتب « تساو يو » أيضا أحسن مسرحية عن الحرب ، وتسمى « التطور » ، والشخصية القيادية فيها هى شخصية دكتور تينج Dr. Ting التى شاعرت وأصبح اسمها علما مالوفا فى البيوت ، وتمثل الخدمة التى تؤديها هذه الشخصية بمعالجتها الجنود المجرحين ، وحدة الصين الروحية فى وجه الاعتداء اليابانى . وكان على « تساو يو » مثله مثل سواه من كتاب المسرح الحديث ، أن يتفاعل مع الأحداث السياسية . وقد هاجم الشيوعيون المسرحية لأنها تقدم شخصية جليلة يستحيل عليها - على حد قولهم - أن تعيش فى ظل حكومة سيئة مثل حكومة شنجكنج . واعترضت عليها بالمثل حكومة كومنتانج . فقبل أن تعرض المسرحية ، أمر مدير التربية بإضافة بضع مسطور من الدعاية لصالح الحزب الحاكم . وعندما قدم عرض خاص حضره شيانج كاي شيك ، طلب هذا أن يراعى فى العروض المقبلة - حتى لا يكون ثمة



نزاع وخلق في اللون السياسي للمسرحية - أن يوضع علم كومنتانج على جدار المستشفى ، وأن يغير لون حزام البطن ( الذي يرتديه الصينيون للوقاية من البرد والرطوبة ) من اللون الأحمر المعتاد الى اللون الأبيض .

وفي عام ١٩٤٦ دعت وزارة الخارجية الأمريكية تساو ومعه الكاتب الروائي لاو شو Liao Shaw لزيارة أمريكا لمدة عام واحد . وبعد عودة تساو يو ، هجر المسرح مؤقتاً ، وصرف اهتمامه الى عمل الأنلام السينمائية . ثم ترك السينما ، وأخذ الى سككون طويل ، « سككون الياس » كما أسماه ، وكما فعل كل كاتب خلاق ، بسبب الاضطرابات السياسية التي اجتاحت الصين قبل طرد حكومة كومنتانج . واليوم (١٩٥٥) يعمل « تساو يو » تحت الحكم الشيوعي ، وهو بصدد اصدار عمل جديد ناجح شبيه بالمرحيات التي كتبها من قبل .

وقد أعدت جماعة الجزويت في بكين ، في عام ١٩٤٨ ، بحثاً شاملاً تناول ألفاً وخمسمائة عمل من مسرحيات وروايات الصين الحديثة ، وذلك بسبب الأزمة الأدبية الشديدة التي تواجه الفنانين الصينيين وجمهورهم . وتتضمن التقدمة لهذا الكتاب الفقرة البديعة التالية التي رأيت ضرورة الاستشهاد بها في هذا المجال :

« الكتاب الصينيون الحديثون ٠٠٠ ملحنون ، وماديون ، ووضعيون ، وعقليون ، وعلميون ، و « لا أدريون » (١) ، و « صاديون » (٢) ، وهم جماعة من المشككين ، المتحرري الفكر ، الدنسين . وجميع الكتاب الناشئين على وجه التقريب ، اما أشخاص قد تمكن منهم الخوف ، أو جذبوا الى معسكر الشيوعيين وأصبحوا أعضاء في صفوفهم . اما الكتاب القدامى ذوو التجربة السابقة الطويلة والمكانة المرموقة ، فانهم اما أجبروا بالتخويف على تبني العقائد الشيوعية ، أو سمح لهم ، بعد اعتذارهم ، بأن يحتفظوا بلون مقلقل من الاستقلال في الرأي ، حتى لم يبق منهم من يملك من الشجاعة ما يستطيع معه أن يقف من الشيوعيين موقف معارضة صريحة . وعلى ذلك أصبحت الحركة الأدبية كلها في الصين حكراً للشيوعيين ، وأصبح من الواضح أن الأعمال والكتاب الذين ورد ذكرهم في الصفحات التالية ، انما يمثلون عرضاً للأدب اليساري في الصين » .

ولا أظن أن هذه الفقرة قد كتبت بتأثير عاطفة . ومع التسليم بأن

---

(١) اللادينية : agnosticism : انكار قيمة العقل وقدرته على المعرفة . المترجم  
(٢) الصادية : sadism : الحصول على الاقبال الجنسي أو اشباعه بانزال الانى البدني أو التنسى بالقهر . المترجم

وجهات نظر الجزويت قد تكون متحيزة ، فان هذه التقدمة تعتبر ادانة للادب الحديث فى أمة يرمتهما . ومن الثابت أن جميع المتعلمين فى الصين كانوا يتبعون اتجاهها يساريا بنوع ما ، ولفترة طويلة قبل انتصار الشيوعيين ، الامر انذى يحير كل أجنبى محايد يتتبع الأحداث . وقد أخذ عدد كتاب المسرح الحديث الذين عارضوا نظام شيانج كاي شيك أو كانوا يساريين أو حتى شيوعيين حقيقين يتناقض ، ويشهد ذلك ولا ريب على السقم المتمكن من جنور الموقف السياسى فى الصين قبل قيام النظام الشيوعى . والمسرح الحديث فى الصين بوجه عام وليد الثورة ، بل ان أساس اللغة ونصيبها فى الادب قد استقرا بفضل الثورة . ولم يكن مناص من أن يصبح الفن ، بجميع أشكاله ، سلاحا فى أيدي الصينيين ، وأداة لتحقيق الأهداف الاجتماعية ، والأغراض السياسية ، أو بتعبير آخر، ان معظم الصينيين قد شعروا بأن حالة بلادهم ميئوس منها بحيث كان من الضروري توجيه كل الجهود والماسعى ، فنية كانت أم غير فنية فى طريق اصلاح البنيان الاجتماعى . وقد أسهمت المسرحيات المستوردة من الغرب ، من إبسن الى جالسويرى ، فى هذا السبيل . ومن العسير فى ظل الحكم الشيوعى تفسير هذه الحال . وفى الامكان بالطبع أن ينحاز الفن الجيد ، فى مجال السياسة ، الى اليمين أو الى اليسار ، بيد أن الضغوط المتلاحقة التى تعرض لها كتاب المسرح فى الصين ، ولم يزالوا بالتأكيد يتعرضون لها ، قد تعنى استحالة قيام مسرح حديث جيد لا يقبله شئ ولا تعترضه عوائق ، وتعنى أن العمل الباهر الذى استهل به كتاب من أمثال « تساو يو » لا يمكن أن يعطى ثمرته . وهناك دواما الأوبرا التى يمكن اللجوء إليها . وقد يصبح النمط الدرامى الشيوعى المتأجج حماسة وسيلة كافية لتسلية الشعب ، وتحقيق بالوهبة المسرحية التى يتمتع بها الصينيون ألا تندثر ، الامر الذى يكشف عنه ظهور المسرح الحديث وتطوره ، ولا بد منطقيا أن تستمر كتابة المسرحيات الجميلة . بيد أنه يحتمل دائما أن تتحول الصين مباشرة من الأوبرا الكلاسية الى السينما ، وتستغنى كلية عن الدراما الحية الحديثة .

لقد انتقل شطر من بلاد الصين انتقالا مباشرا من العربية التى تجرها الثيران الى الطائرة ، دون أن يمر بمرحلة متوسطة ، مرحلة السكة الحديدية . ويحتمل فوق ذلك أن تتجنب الصين الثورة الصناعية التقليدية ، فتنتقل مباشرة من حضارة زراعية الى حضارة ذرية . ولعل المسرح يتصرم طريقا موازيا لهذا الطريق .

# فيتنام ١١

قليل من البلاد ما وصف بدقة أشد مما وصفت به مجموعة الدول التي كانت تعرف عادة باسم الهند الصينية الفرنسية : كامبوديا ، ولاوس ، التايرنان بالحضارة الهندية ، وفيتنام ، كما تسمى حاليا ( وتتكون من اقاليم « انام » القديمة ، كوشن تشينا ، وتونجكين ) في الجانب الصينى . وينبسط على الجانبين طبقة رفيعة من النفوذ الغربى المنبثق من الفرنسيين الذين صنعوا هذا المزيج العجيب من الأمم تحت ستار حكم أوروبى ، وسيادة موحدة . ولعل الشيء الوحيد الذى أغفله هذا الاصطلاح القديم ( أى الهند الصينية الفرنسية ) هو الشعب نفسه وآماله القومية . وقد أعاد الاستقلال الحديث الذى حصلت عليه هذه الأجزاء المنفصلة من الهند الصينية الفرنسية قدرا من الشخصية السياسية الى كل منها ، وأصبحت الروابط التاريخية والثقافية التي تجمع البعض منها مع الهند ، والبعض الآخر مع الصين ، جلية بارزة ، على مستوى دولى ، رغم الصدع الذى قسم فيتنام الى شقين : شيوعى ولا شيوعى .

ويعرف شعب فيتنام ، سلاليا ، باسم ( فييت ) Viet ، وهى كلمة صينية . ومنذ القرن التاسع ، حين لم تكن الصين قد ضمت الأقاليم الجنوبية القصوى ، كان الصينيون يسمون جميع شعوب الجنوب « باتش فييت » Bach Viet ، أى « مائة فييت » . ورغم أن هؤلاء « الفيت » كانوا قريين جدا من الصينيين ، من الوجهة العنصرية ، فإن هذه التسمية كانت ضربا من التحقير ، لأن الصينيين كانوا يعتبرون جميع الشعوب التي تسكن شمال أو شرق أو غرب الصين ، وجنوبها على الأخص ، أدنى منهم منزلة . وكان أهالى فيتنام

أشد شعوب « المائة فييت » بأسا ، وضراوة فى مقاومة توسع الصينيين وامنصاصهم لغيرهم من الشعوب . وفى القرن التاسع ضمت الصين أراضي فيتنام بالقوة ، وأطلقت عليها اسم « أنام » أو « البلد الجنوبي المستكين » ، لتذكر أهلها بخضوعهم لها . وكان تاريخ فيتنام ، من هذا العهد حتى قدوم الفرنسيين ، الى حد كبير ، تاريخ معاملة الصين القاسية التى لا هوادة فيها للفييت ، وكفاح هؤلاء ضدها . واستطاع الفييت ، من حين الى آخر ، ان يقفوا قيودهم ، ويفيروا على الفور اسمهم ، فكانوا مرة « نام فييت » Nam Viet ( الفييت الجنوبيون ) ، ومرة أخرى « دى فييت » Dai Viet ( الفييت العظماء ) وفى فترة أخرى قصيرة ، أخذتهم العزة ، فاطلقوا على انفسهم الاسم الشامل « داي نام » Dai Nam ( الجنوب العظيم ) . ولم تكن هذه الجهود من الحكم الفيتنامى الدائى تدوم طويلا ، فكان الصينيون يعودون الى غزو فيتنام ، وتسميتها بتلك العبارة المهينة القديمة « أنام » . والعجيب أن الاسم الجديد لهذه البلاد ، وهو « فيتنام » ، الذى يعنى بصفة عامة ( ارض الفييت الجنوبيين ) قد ارتضاه اليوم جميع الفيتناميين اسما شرعيا لبلادهم ، سواء من كان منهم فى الشمال الشيوعى ، أو فى الجنوب ، ويتضمن اليوم فكرة التحرر من كل من الحكم الصينى القديم ، ومن الطرد الأحداث عهدا ، وهم الفرنسيون .

ويشبه الفيتناميون الصينيين جسما وهىة ، ولغتهم لهجة نغمية اشتقاقية ، ترتفع وتنخفض فى سلم موسيقى خاص بها . وجميع العادات القومية فى فيتنام ، على وجه التقريب ، صينية ، من عادة « كوتاو » Kowtow - أى السجود فى المناسبات الاجتماعية الرسمية ، الى طقوس الدفن . وكانت كتابتهم تجرى بالرسوم الصينية حتى بضع عشرات السنين الماضية ، عندما صمم الفرنسيون لفظة البلاد بالطابع الرومانى ، فجعلوا لها الحروف الأبجدية والعلامات المميزة المستخدمة فى أوروبا وأمريكا . وقد استعار الفيتناميون من الصينيين ، مع شئ من التغيير ، أو دون أى تغيير « الأخلاق » الكونفوشية ، وعبادة الأسلاف ، ومجموعة من قواعد السلوك الفاضلة الصارمة ، حتى عاداتهم الرئيسية فى الأكل : أوعية الأرز الأبيض المصقول المخلوط بالتوابل ، والخردل ، وصلصة الصويا ، والتى تقدم على أطباق التنين المصنوعة من الصينى الأزرق والأبيض . ومرحهم هو الآخر صينى ( مأكلا لفته ) بموسيقاه ذات الصنوج ، وقصصه التاريخية التى تتناول الأباطرة والقواد ، والأبناء والزوجات المخلصات . ومع ذلك فإن المسرحيات الصينية التى تمثل باللغة الصينية ، على

الأقل في منطقة مايجون ، العاصمة ، أكثر شعبية من المسرحيات المحلية ، وسبب ذلك أن الصينيين الموجودين في هذه المنطقة يزيد عددهم على الفيتناميين أنفسهم .

بدأ المسرح الفيتنامي في القرن الثالث عشر حين وجد ممثل صيني في صفوف الجيش الصيني الذي كان يغزو فيتنام آنذا ، في إحدى الحملات العسكرية التي كانت الصين ترسلها إلى فيتنام بصفة دورية . ووقع هذا الممثل أسيرا في أيدي الفيتناميين ، وقبل أن يتولى تدريب فرقة منهم على أصول الفن وأسرار الأوبرا الصينية ، في مقابل حياته ، وعرف المسرح الذي أنشأه باسم « هات بوا » Hat Boi وهو المسرح الكلاسي في فيتنام ، ولم يزل يعرض إلى اليوم ، من حين إلى حين ، في نمط معدل تعديلا كبيرا ولا ريب ، باسم « المسرح الصيني الفيتنامي » ، ولا يختلف في شيء عن الأوبرا الصينية ، اللهم إلا في درجة جودته .

وتتصل العقد المسرحية أساسا بالفترة التاريخية المعروفة باسم « الممالك الثلاث » والتي تبدأ في حوالي القرن الثالث الميلادي . وتشبه إغطية الرأس الحمراء الوبرية ، والثياب المطرزة بالترتر نظائرها في المسرح الصيني . وتلوح الأكمام البيض الطوال التي تغطي اليدين بحركة دائرية تؤكد إيماءات الممثل . و « الوجوه الكبيرة المصبوغة » يجرى عليها هي الأخرى ضروب مخيفة من التنكر ، تعبر عن الطيبة ، أو الخبث ، أو الشجاعة ، أو الفباء . ولم تزل الرموز الصينية باقية ، فالكرسي يرمز إلى الجبل ، والسوط إلى الحصان ، والغصن إلى الغابة . حتى أوزان الشعر الصيني التي تستخدم المقاطع الخمسة للتعبير عن الحزن ، والمقاطع السبعة للفرح ، قد حاكها الفيتناميون ، رغم القدر الهائل من الاقتعالات اللغوية اللازمة لجعل النبرات والأنغام الفيتنامية مطابقة للأطار الصيني .

واندثر مسرح « هات بوا » مع توالي القرون . ويتحدث عنه الناس عادة كذكرى لثراث فيتنام الثقافي الذي كاد أن يطويه النسيان . وقد حظي هذا المسرح في الأيام الأخيرة بموجة من الاهتمام عندما قام « دوآن كوان تان » Doan Quan Tan ، وهو من أبرز علماء فيتنام ، وكان مديرا للمكتبة الأعلى بدرجة وزير ، فأحيا أعظم عمل من روائع « هات بوا » ، ونسقه بحيث يصل إلى أفهام جمهور الشعب الذي لا دراية له بهذا اللون من الفن المسرحي . وكان يقدم قبل كل عرض محاضرة تشرح المسرحية وتفسرها حتى يضمن أن تجذب بروعتها أكبر قدر من انتباه وعطف النظارة . وكانت المسرحية التي اختارها من نمط « هات بوا »

هى « طريق هيو دنج » The Path of Hue Dung أو « مثال من الحكمة الكونفوشية » ، وهى مأساة موسيقية صينية فيتنامية من أربعة فصول ، تجرى أحداثها فى عهد « المالك الثلاث » ، وتؤدىها فرقة من الممثلين الرجال وحدهم ، وتعالج فكرة الصداقة بين الرجال ( أربعة أخوة أشقاء ، موظفون بالباط ، وقواد بالجيش ) ، باعتبارها مرتبة سامية من مراتب النفس البشرية تلو كل الفضائل ، حتى فضيلة التضحية بالنفس من أجل الحب بين رجل وامرأة . وتتحرك الدسيسة والخيانة اللتان تتميز بهما الأوبرا الصينية ، فى شخص قائد خائن اغتصب العرش . وفى النهاية ، ينزع الخائن من العرش ، خلال خطة ذكية بارعة ، وتبرز فضيلة الطاعة كاسمى مراتب الشهامه والرجولة الحقه ، ويتجلى فى شخصيات الأصدقاء الأربعة شعور دقيق صارم بأقصى مراتب الحق والباطل .

وظهر منذ حوالى خمسين عاما نمط منقح من « هات بوا » باسم « كى لونيچ » « Cai Luong » ، أصبح اليوم أكثر المسرحيات فى فيتنام شعبية . ويقوم هذا النمط فى شكله على أساس الأوبرا الصينية ، ولكنه اكتسب جدة ونضرة فيتناميين . وتحفظ موضوعاته بالظهر القديم للأبهة الصينية ، ولكنها صبغت بلون اجتماعى يعكس بعض مشاكل الحياة الحاضرة فى فيتنام - منها حرية الفرد فى مواجهة نظام الأسرة ، ورقابة الحكام ، والصلات العائلية بين الزوج والزوجة داخل المنزل .

أما الموسيقى التى تعترض الأداء فى كل لحظة هامة من الفعل المسرحى ، فإنها لا تتكون من الألحان التقليدية ، وإنما من فقرات من الأغاني الفرنسية الأمريكية القديمة . وتصنف بين الفصول فرقة موسيقية مكونة من أربع آلات . ولا تزيد « كى لونيچ » عن كونها ضربا من الأوبريت الفيتنامى ، وقدتو أحيانا من نمط الفودفيل . وفى خلال العرض يقوم عمال المسرح بتشغيل أجهزة الاضاءة ، وينبثق التأثير المناسب عندما تغمر خشبة المسرح بالضوء الأحمر فى المشاهد التى تكشف عن سر غامض ( كأن تتعرف أم على طفلها المفقود منذ مدة طويلة ) . وتنعصر المهمة الرئيسية لكتاب المسرح الملحقين بفرق « كى لونيچ » القليلة التى تعمل فى سايجون والمدن الكبرى فى استنباط عقد روائية جديدة ، وتوفيق الأغاني الجديدة على الألحان الموجودة من قبل .

وقد جرت محاولة لخلق مسرح مجرد من الموسيقى أو الغناء يعتمد اعتمادا كليا على التمثيل والكلام والفكاهة ، ويعرف هذا النمط باسم « كتش » « Kich » ، وكانت مسرحياته حتى عام ١٩٥٥ هزليات خفيفة . والغريب فى أمر هذه المسرحيات أن مجالها الرئيسى فى الامتاع

كان بين حركات الشباب والكشافة ، حيث يجلس الصبية حول نار المعسكر ، ويعتمدون اعتمادا كليا على امكانياتهم الخاصة في اللبس والتسلية ، ويخترعون تمثيلات « كتش » خاصة بهم . وفي أثناء القتال ضد الفرنسيين ، استخدم مسرح للاولاد من هذا القبيل للترفيه عن الجنود ، ولنقل الرسائل السرية بين صفوف المقاتلين . وتأثير الفرنسيين على مسرح كتش أمر واضح . ويرى بعض الكتاب أن هذا المسرح سوف يكون في المستقبل أسلوبا تعبيريا هاما يرتبط ارتباطا وثيقا وحقيقيا بشعب فيتنام .

وفيتنام ، في وقت كتابة هذه السطور ، بلد يقاسى الآلام ومتاعب كثيرة ، ويعكس مسرحه هذه المقاساة كما تمكسها مشاكلها السياسية . ويقوم القليل من الأدباء الموجودين بها بتحرير مقالات من وقت لآخر يرثون فيها أحوالهم . وكتب أحدهم أخيرا يقول : « يستيقظ الفيتناميون من سبات عميق » ، وأنه لا يوجد في الوقت الحاضر سوى « قوة دون مضمون » ، وتمجيد دون موضوع ، ولون من الحماسة الفارغة » . وكتب آخر متحدثا عن المستوى الضعيف للأدب ، ومتأسفا لأن فيتنام « مضطربة ومربكة بدرجة كبيرة » . ويتحسر كاتب آخر لأن « الحكومة لا تهتم بمشاكل الثقافة والفنون الا قليلا لأنها منهمكة فوق كل شيء بأمور الدعاية » . ثم يضيف قائلا : « بيد أن الفن والثقافة هما أفضل ألوان الدعاية » . على أن المشكلة الحقيقية في فيتنام هي أن تكتشف فيها وثقافتها ، وأن ما بها من الفن والثقافة في الوقت الحاضر لشيء ردىء وهزيل .

والآن ، وفيتنام قد سطمتها حرب ضروس شنتها ضد قوى الاستعمار، ثم مزقتها المبادئ الى معسكرين متضادين يرزحان تحت النفوذ الأجنبي، فانها أصبحت متخلفة كثيرا في الناحية الثقافية . والمسرح القومي الكبير الفخم الذى يقوم في قلب مدينة سايجون ، ويعتبر من أضخم مباني فيتنام ، قد أصبح اليوم رمزا لانحيار المسرح في البلاد . وقد شيد هذا المسرح لتؤدى فيه فرق التمثيل الفرنسية التى تزور المستعمرة أحدث الروائع الناجحة في باريس . بيد أن المسرح تعطل معظم الوقت خلال السنوات التسع الطويلة التى استغرقتها الحرب الأخيرة في الهند الصينية ، واستخدم بعض الوقت مقرا للاجتماعات السياسية والخطب المدنية ، وازدحم الآن بدرجة مفرطة باللاجئين الفارين من القسم الشمالى الشيوعى . ويبدو من غير المحتمل في المستقبل أن يستخدم هذا المبنى مسرحا يعرض فيه أى لون من المسرحيات ، صينية كانت أو غربية ، أو حتى فيتنامية .

هونج كونج جزيرة خارج الساحل الجنوبي للصين ، تشكل مع شبه جزيرة « كولون » ، وهى شريحة من القارة نفسها ، ما يسميه الانجليز هناك المستعمرة . وكان احتلال هذا الاقليم احدى نتائج حروب الافيون المشهورة فى القرن التاسع عشر ، التى يسعى المؤرخون فى شأنها أن انجلترا وأمريكا كانا يريدان الشئ الكثير من الصين فى حين لم تكن الصين تريد منهما الا القليل ، فكان بيع الافيون الوسيلة الوحيدة لموازنة هذه التجارة غير المرغوب فيها . وتتمتع هونج كونج بقدر كبير من المغانم فى أسلوب حياتها المنظم ، وليس المسرح لسوء الحظ من مفاتها .

ومع أن هونج كونج جزء مكمل للصين من النواحي الجغرافية والثقافية والتاريخية ، الا انها تبدو بلدا اجنبيا مجاورا . وهى فوق ذلك شبيهة بالخزان الذى يمتص الفائض من سكان الصين فى القارة . ويأتى اليها الكثير من هؤلاء السكان طالبيئى اللجوء السياسى . وعندما كنت فيها لأول مرة فى عام ١٩٤٩ ، كانت أشبه بمعسكر شيوعى فسيح يضم القادة والمفكرين الذين يترقبون العودة الى بلادهم طافرين . وفى عام ١٩٥٥ ، كانت هونج كونج ، بنوع ما ، « فورموزا » ثانوية ، توج بالتجار ، وأعداء الشيوعية الذين هربوا منها بأرواحهم ، وجاءوا يعيشون فيها حياة يأس وقنوط . ومعظم سكان الجزيرة ، رغم ما يتدفق عليها من اللاجئين السياسيين ، من اقليم كوانتونج ، أغنى أقاليم الصين الجنوبية ، وعلى الاخص من العاصمة « كانتون » . ومن ثم فان مسرح هونج كونج ، مسرح كانتونى .

والأوبرا الكانتونية ، وتسمى كوسينج Kosing ( أى المسرح العظيم ) تماثل فى أساسها أوبرا بكين . ويمثل فنان كمى لان فانج فى جنوب الصين ، وفى هونج كونج أمام جماهير من النظارة فى مثل ضخامة



الجماهير التي تشهد أدائه في الشمال ، وتعني كلماته كل الوعي . ولما كانت اللغة الكانتونية لهجة محلية ( ففيها مثلا خمس نغمات في لحنها المتواتر ، في حين لا تملك لغة بكين غير ثلاث ) ، فإن مسرحها لا يختلف كثيرا في شكله عن مسرح بكين المقارب له . وهونج كونج بطابعها الذي يفلب عليه التأثير الغربي القوي ، برهان ساطع على النكسة التي تصيب الأوبرا الصينية كلما ابتعدت كثيرا عن موطنها الأصلي الذي تسمو فيه الى ذروة الكمال . وشكل المسرحين في جوهره واحد - فكل منهما يتضمن مسرحيات تاريخية تحكي قصص الأباطرة ، والقواد ، و « الوجوه الكبيرة المصبوغة » ، وفيه خادعات مرحات ، وممثلون تدور عيونهم يمنة ويسرة في توافق زمني مع دق الصنوج الكبيرة ، وموسيقى متصلص ، وأغان فردية Arias ، والقائدات منغمة ، وفواصل هزلية . على أن قدرا من التجديد قد تطرق الى هذا الفن فأبعده كثيرا عن جوه الصينى الأصلي المتميز . وقد امتدت هذه التغيرات من هونج كونج ، وتغلقت الى الصين نفسها ، حتى بلغت كانتون على أقل تقدير .

وإذا سألت صينيا عن الفرق بين نمطى الأوبرا ، أجاب دون تردد بأن الفرق ينحصر أساسا في الموسيقى والمناظر . أما الموسيقى التي تصاحب الأوبرا الكانتونية ، وعلى الأخص كما تعزف في هونج كونج ، فإنها تسمى « الموسيقى الصفراء » ، ومعنى ذلك أنها كلاسيكية مصطنعة ، والسلاقة بينها وبين الفن كالعلاقة بين « الصحافة الصفراء » (١) ، والصحافة الجديدة المحترمة . وهى تهتم بعض الشيء بالألحان الكلاسيكية ، ولكنها تضيف لمسة من العاطفة والرفقة الى كل أغنية ، بل أن ألحانها لتصلح في بعض الأحيان لأن يرقص الناس على إيقاعها في صالة رقص غريبة . وتتكون الفرقة الموسيقية من آلات الماندولين ، والكمان ، والسكسفون ، ولم يبق فيها من مجموعة الآلات الخاصة بالفرق الموسيقية الكلاسيكية الشرقية غير المصفقات الخشبية والصنوج . وفي كل شهر أو حوالي الشهر ، تؤلف موسيقى من نوع جديد ( وقد تكون أفكارها نفس أفكار الأوبرات الأصلية القديمة ) تتجارب مع الأذواق المللولة عند الصينيين المحدثين في هونج كونج وكانتون . هذا الانتاج المستمر الدائم للأغاني أمر يجهد مؤلفي الأغاني ويستنفد طاقتهم ، مثلما يحدث للمؤلفين الموسيقيين في هوليوود .

أما بخصوص المناظر والمهمات المسرحية ، فإن فكرتها الإجمالية غريبة على الأوبرا الصينية الكلاسيكية . وتنحصر مسئولية هذين العنصرين

١٠٧

(١) الصحف التي تخر بالقتالات المثيرة ، والأخبار التي فيها مبالغة وتهويل وفشاح الخ.

من عناصر الحرفة المسرحية ، حسب النظرية الجمالية الصينية ، في شخص الممثل ، وفي حدود الشعر الذي ينتظمه دوره . فإذا كان الممثل كفاء وجديرا ، بمهنته ، فانه يكفيه أن يشير لمتفرجه فيجعلهم يتخيلون جبلا أو بحيرة ، أو شجعا ، أو كارثة . وليس من شأن تصوير الخلفية المفروض أن تتحرك الشخصية في نطاقها تصويرا فعليا وواقعا الا اضعايف قدرات الفنان . ويعتبر الفنان الكلاسي أن المناظر والأدوات المسرحية الواقعية تخل بتوازن التمثيل الصامت الذي يؤديه الممثل ، وتعزل الحركة السريعة التي يخلقها تغير المناظر الوهمية المتخيلة . ومع ذلك فان الستائر الخلفية في هونج كونج ترتفع وتهبط - وأحيانا كثيرة في وسط المشاهد - فتعرض على الأنظار كل شيء ، من حوائط الحصون، الى المعابد والقصور ، وتملا أصانص النباتات خشبة المسرح ، اذا كانت تصور حديقة . أما الأبواب الثقيلة الهلالية الشكل ، اذا كان المنظر دارا ، فانها تزود الممثل بمدخل ومخارج يشب خلالها . وأما عروش الوسائد ، التي تشكل الفرش الداخلية والخارجية في بيت كل صيني ، مهما اختلفت مرتبته ، فالحجيب في أمرها أنها انما تضعف من صلق هذا المسرح الصيني . ذلك أن الانسان ، على حد قول الصينيين ، يمل من رؤية المناظر الواقعية بأسرع مما يمل من المناظر التي يتخيلها ، كما أن كل مسرحية جديدة تتطلب مناظر جديدة تمشي مع أذواق الناس . وبالإضافة الى كل هذه الأساليب الحديثة ، فان معظم الممثلين يقفون دائما بجوار مكبر الصوت ( الكروفون ) ، وتدور الراوح الكهربائية فوق رؤوس المؤدين على خشبة المسرح مثلما تدور فوق رؤوس النظارة . وبدلا من أن يقضم المتفرجون لب القرع ، ويرشفون الشاي ، الأمر الذي يجري في مسارح بكين أو هانكو ، فانهم يمضفون اللبان طول مدة العرض ، وتوضع مبصقة في نهاية كل صف من المقاعد ، على طول الممشى .

وفي هونج كونج ، تلعب النساء وحدهن أدوار النساء ، وتوزع معظم الممثلات وقتهن بين الأوبرا والسينما . والنجمة الأولى في هونج كونج وكانتون اليوم هي « فونج ييم فن » Fong Yim Fun المسماة ، التي لها الفضل في محاولة تخليص المسرح الكانتوني من السوقية . وهي بالتأكيد تتمتع بجمال بدني فتان ، مع ذلك الأسلوب من التألق والتزين الشائع في هونج كونج والذي يخلب الباب الصينيين والأجانب على حد سواء . ويتميز صوتها الغنائي ، وهو المصدر الرئيسي لشهرتها العريضة ، بوضوح وصفاء كالبللور ، ويكاد ينافس صوت مبي لان فانج الندي ( الفالستو ) المتلألأ . وتتمتع ، الى جانب مظهرها الجميل ، بمقدرة تمثيلية حقيقية ، فتستطيع ، دون عناء ظاهر ، أن تضحك الناس أو

تبيهم . وتظهر بصفة شبه منتظمة فى مسرح « يو هنج » Po Hing الكائن بالقرب من فندق « بنينسيولا » ( شبه الجزيرة ) فى كولون ، وهو أحسن مسارح هونج كونج وأغلاها من حيث رسم الدخول ( اذ يباع المقعد الجيد بحوالى دولارين أمريكيتين ) . ولا تؤدى مستوى القليل من الأدوار الكلاسية فى روبرتوار الأوبرا ، ومن ثم فمن العسير ، الحكم عليها ، بالقياس الى نظراتها من الممثلين الرجال الذين يؤدون أدوارها فى مسارح الصين الأصلية . ومع ذلك فإن الجودة والنضارة اللتين تضفيهما دواما على الأوبرا شئى ممتع للغاية . أما ثيابها فانها فاخرة فى اسراف . ويرتدى كل ممثل فى فرقته ، حتى يجارى المناظر الخلابة ، قدرا هائلا من الترنو البراق ، ليظل العرض كله متلاشا ، حتى فى اشد لحظاته ثقلا وكربة . فالمحادثات مثلا ، اللواتى يلتفتن حولها على خشبة المسرح ، وكأنهن فرقة « خورس » صامتة ، يشتملن بأربطة للرأس وأردية كالماسات ، واساور وأقراط . ولا تدخر فونج ييم فن أية وسيلة تزيد بها مفاقتها . أماحصلتا الشعر الخفيفتان المفروض بروزهما من تحست ربطة الرأس ، فانهما ترسمان على جانبي الوجه حتى الذقن . وتصين راحتا يديها بخضاب أحمر ، له نفس اللمعة والتورد اللذين يزينان خديها وجفنيها . وإذا كانت تؤدى دور أميرة من أسرة مانتشر ، على أهبة الاستحمام ، فانها تنزع جواربها الحريرية ، وبعض قطع ثيابها الخارجية ، فتثير فى نفس المتفرج الصينى الصالح نفس الشعور الذى تثيره فى وجدان الأمريكى المجلة التى تتجرد من ثيابها قطعة بعد أخرى Strip-tease .

بيد أن فونج ييم فن لم تزل تخلق احساسا حقيقيا بالمسرح ، رغم الزخرف المتكلف المخادع الذى يملأ مناظرها . وتقوم أحيانا باختبار هذا الأسلوب . ففي عام ١٩٥٥ كانت نجمة أول أوبرا أخرجت فى العصر الحديث ( نسبيا ) ، وتزيت بثياب عصرية ( نسبيا أيضا ) . وتحكى هذه الأوبرا قصة فتاة تهرب من بيتها ، وتقابل رجلا تقع فى حبه فتتزوج ، ويتضح أخيرا انه نفس الرجل الذى اصطفاه أبواها منذ البداية ليكون زوجها . ويعرض المنظر الأول مصباح شارع على طراز مصابيح لندن ، وكشك تليفون عمومى ، وفونج ييم فن فى بذلة سفر رمادية ، أشبه بما كان يمكن أن ترتديه الملكة ماري منذ جيل مضى ، لها أكمام طويلة ، وياقة مرتفعة ، وأزرار مقفلة من الأمام حتى أسفل الثوب ، ونقبة تصل الى الأرض ، وتحمل بيديها حقيبتين من طراز « جلاستون » توحيان بعزمها على الفرار . ونجحت المسرحية ، كثيرها من مسرحيات فونج ييم فن .

والفنان الكلاسى الوحيد من فنانى أوبرا بكين ، الذى يتميز بطابع خاص فى هونج كونج فى الوقت الحاضر ، هو « يو تشين فيى »

Yü Chen Fei وهو ممثل مبرز فى نمط « كن تشيو » Kun ch'ü ( وهو النمط الهادئ الجامد من الأوبرا الذى أحياءه ميبى لان فانج منذ بضع سنوات ) ، ورجل مثقف من أسرة طيبة ، ولاجئ من الشيوعيين ، يظهر على خشبة المسرح من حين ، ولم يزل ، رغم سنه التى تبلغ الخمسين ، يارعا فى أداء أدوار طلاب العلم الشبان ، وهى أدوار دقيقة وصعبة . وكان فيما مضى يمثل أمام ميبى لان فانج ، أما الآن فإنه يمثل مع زوجته التى دربها فى هونج كونج ، لافتقاره الى شخص كـ « يمثل معه » ويشترك أحيانا فى التمثيل مع « وانج هسى هوا » Wang Hai Hua ، وهى ممثلة هاوية ، ذاع صيتها الحقيقى باسم « مس شينجهاى » فى عهد حكومة كومتانج . وقد ينعم « يوتشين فيى » بالراحة والأمن فى منفاه السياسى ، الا أنه لا ينال شيئا كثيرا فى ميدان الفن . فأسلوبه التمثيلى يتطلب ذوقا خاصا يميل الى الأوبرا الصينية الخالصة غير المخففة ، وهذا الذوق الخاص أكثر مما تستطيع هونج كونج أن تمنحه . فالكانتونيون يحبون أن يفهموا ما يشهدون . أما حديث « يوتشين فيى » فى تمثيله ، فإنه بعيد عن أفهامهم ، فضلا عن أن نمط الأوبرا « كن تشيو » الصارم الثقيل على المدارك ، غير كاف لكسب جمهور كبير حقيقى . و « مس فونج » المصرية منافسة خطيرة ليو تشين فيى . وهناك فوق ذلك مشكلة اختيار الممثلين الذين يشتركون فى العرض ، ذلك أن أية أوبرا تتطلب فرقة تضم حوالى عشرين ممثلا . وفى حين لا يوجد بين الكانتونيين من لايعترف بأن يوتشين فيى فنان من الدرجة الأولى ، الا أن القليل منهم من يهتم بدفع نقوده لمشاهدة عروضه القليلة .

والأوبرا الكانتونية ، فى أحسن أحوالها ، لها عيوب خطيرة تتجلى لكل من ينشد متعة تزيد على مجرد التسلية السطحية . ومن أسباب ذلك ما هو معروف لدينا من قبل ، أى التمدن الغربى والتأثير الاستعمارى على الفن . وسوف يظل هذا النمط ، فى الوقت الحاضر ، الغذاء الفنى المسرحى الوحيد للمواطن الهونج كونجى ، والكانتونى ، واللاجئ السياسى ، والزائر المتعطش الى المسرح .

# أوكيناوا ١٣

أوكيناوا حلقة من الحلقات التي تربط بين الصين واليابان ، وهي أكبر جزيرة في أرخبيل « ريوكيو » المتناثر الجزر ، والذي يقارب الساحل الآسيوي ، ويمتد من جزيرة فورموزا الى كيوشو ، أقصى جزر اليابان في الجنوب . وتبعت أوكيناوا الصين قرونا طويلة ، وكانت تدفع جزية منتظمة الى الأباطرة الصينيين . واعترفت أوكيناوا بسيادة اليابان العسكرية لفترة ما ، عندما بدأ اليابانيون يفرضون نفوذهم على جيرانهم . وفرض البلدان ( الصين واليابان ) جزية على أوكيناوا ، في وقت واحد . وأخيرا ، في غضون القرن الماضي ، ضمت اليابان إليها كل جزر المنطقة بما فيها أوكيناوا ، واستطالت سيادتها عليها حتى انهزمت في الحرب العالمية الثانية . وقد استولت أمريكا اليوم على الجزيرة وجعلت منها قاعدة حربية ثابتة . وإذا زرت اليوم هذه الجزيرة فانك قد تقضى فيها أسابيع طويلة قبل أن تدرك أنك تعيش في جهة خلاف الـ *Presidio* (١) في سان فرانسيسكو . بيد أن خدمك ( ولكل انسان خدم في هذا المركز الحربي الشاسع ) سوف يذكرونك ، اذا انتهت اليهم ، أنك في بلد أجنبي ، والا فان الطرقات الواسعة المرصوفة ، وبيوت الضواحي المشيدة بالحرسانة ، والفنادق الصغيرة ، والبارات ، ودور السينما ، ومخازن تموين الجيش الأمريكي ، وحوانيت الحلاقة ، حتى المكتبة الكاثنة في ركن الطريق ، كل ذلك سوف يطويك في أمريكا صغيرة ، وفي أسلوب الحياة في اقليم أمريكي . وهناك مطعم « دار شاي قمر أغسطس » *The Tea House of the August Moon* الذي استعار اسمه من

(١) مركز حربي .

عنوان كتاب ومسرحية فى برودواى ، ويديره رجل أمريكى ، تستطيع أن تتناول فيه عينة من الطعام الوطنى المحلى : شوربة ضلع الخنزير ، وفول نابت مدشوش ، ودهن الخنزير ، وسمك نيء ، وإن توصى على حساء الثعابين . وبعد هذا سوف يرقص لك فتيات « الجيشا » ، أو حتى يرقصن معك ، إحدى رقصاتهن الشعبية العديدة . فهذا الشيء هو الصلة الوحيدة التى تربط كل من يعيش فى أوكتاوا بالحياة الأوكيناوية الشعبية ، فى خارج نطاق العمل .

وتحت هذا الفشاء المصطنع المنقول من أمريكا ، تعيش أوكتاوا الحقيقية حياة مضطربة . ويرغب الكثير من الأهالى رغبة شديدة فى مغادرة موطنهم الأصلى فى الجزيرة الى مكان أمين بعيد عن مستودعات القنابل الذرية ، والذخائر الحربية ، والحياة الأجنبية التى تبتلع كل ما تبقى فى الجزيرة من ألوان الثقافة . ويأمل بعض الناس فى الاستفادة من هذا الوضع ، ويعتمدون فى ذلك على حسن ادراك الحكام . وتحول بعضهم الى رحاب الدين . ولكن أغلبية الأهالى قد حولوا اهتمامهم الى ضروب الترفيه والتسلية ، والى وسيلتهم التقليدية فى إزجاء الوقت ، وهى الرقص ، جاهدين فى إبعاد أفكارهم عن احتمالات اندلاع حرب بشعة أخرى ، ودمار آخر يصيب جزيرتهم .

وأوكتاوا خليط عجيب من الصين واليابان . وفى حين أن الحكم اليابانى للجزيرة كان هو الحكم الأخير الحاسم ، وأن الأهالى يتكلمون اللغة اليابانية ، ويعتبرون اليابان وطنهم الأصلى ( وتعرف السلطات الأمريكية هذه الحقيقة بلفظة قبيحة هى « الارتداد » ، وتعمل على محاربتها ) ، فلا تزال فى الجزيرة مع ذلك رواسب من الوشائج القديمة التى كانت تربطها بالصين . من ذلك أن الرقص يرشق علما فى حزامه الحريرى المسمى « أوبى » ليظهر أنه مقاتل ، أو جنرال . وفى بعض الرقصات ، تضم النسوة شعورهن فى عقدة مرتفعة ، على قمة الرأس ، ينفذ فيها دبوس شعر رفيع وفضى ، يشبه الخنجر الصغير ، على هيئة دمية صغيرة فخارية من طراز دى أسرة « تاج » الملكة الصينية . وثمة ايمامة غريبة تؤدى بهز الرأس فى كثير من الرقصات ، تذكرنا بالوجوه الكبيرة المصبوغة فى الأوبرا الصينية ، أكثر مما تذكرنا بنظيراتها فى المسرح اليابانى . على أن أوكتاوا بصفة عامة أقرب الى اليابان ثقافيا منها الى الصين .

والحق أن لليابان الفضل فى تصميم الرقصات الأوكيناوية وحفظها فى المستوى الرفيع الذى لم تزل ترتقيه . وقد توصلت الى ذلك بإدخال نظام « الجيشا » والمطاعم شبه الحصوية ( ويطلق عليها الغربيون اسما غير دقيق هو « دور الشاي » ) ، وفيها يستطيع الانسان فى المساء أن

يتناول وجبة العشاء ، أو يزجي وقته في صحبة فتيات حسان ، ويشهد الرقص ، ويستجم من عناء العمل ، ويتخلص من مشاكل البيت . ولهذا النظام أهمية كبيرة بالنسبة للفن في الجزيرة ، ( وكلمة جيشا معناها الحرفي : شخص فنان ) . وتخلق عادة استخدام الرقص ، حتى في هذا النطاق الصغير ، وفي هذا الجو من الألفة ، طائفة من منظمي الحفلات الذين يرغبون مالا جما من هذه المهنة ، ومن ثم يقيمون فنهم على أساس واقعى متين . وقبل أن يدخل نظام الجيشا في أوكلناوا ، كان الصينيون يبعثون إليها بعض فتياتهم « المضيفات » Sing-song girls . بيد أن النظامين مختلفان . فالفتيات « المضيفات » متحدئات أكثر منهن مؤديات ( إذ أن معنى الكلمة حرفيا في اللغة الصينية « امرأة الكتاب » ) ، لا ينفين ولا يرقصن ، ووظيفتهن اجتماعية أكثر منها فنية .

وليسأت أوكلناوا مع ذلك بلدا يقتبس كل شيء فيه من الخارج . صحيح أنها كانت مثل كوريا ، خلال تاريخهما كله ، طريقا يربط بين الصين واليابان ، وعن طريقهما ، وصلت العناصر القوية الفعالة في الحضارة الصينية إلى اليابان ، وأثرت على شعبها بالديانة البوذية ، والمسرح ، وحروف الكتابة ، والأدب ، والأخلاق الكونفوشية ، ولكنها قد أسهمت مع ذلك في مضمار الثقافة اليابانية بشيء واحد هام : ذلك هو « الساميزن » Samisen ، وهي آلة موسيقية ذات ثلاثة أوتار ، شبيهة بالجيتار ، تسيطر إلى اليوم على الموسيقى اليابانية والرقص الياباني ، فقد كانت هذه الآلة في أصلها ، آلة « جاهيزن » Jahisen الأوكيناوية ( ومعنى الكلمة الحرفي : جلد الثعبان وأوتار ) ، ولم تزل بصندوقها الرنان المبرقش ذي الحراشف واللونين الأبيض والأسود تصاحب كل الرقصات التي تدور في أوكلناوا . وغير اليابانيون اسمها فحملوه « ساميزن » - أي الأوتار الثلاثة العذبة ، وقووا رنينها باستخدام جلد أمتن يغطي صندوقها الرنان ، وزخمت (ريشات) من عاج لاستخلاص أقصى ما يمكن من النغم والتلون اللحني . وكلما تناول عازف الساميزن الياباني آله ليلعب عليها ، فإن أفكاره انما تتجه إلى أوكلناوا .

وإذا سار الإنسان ذات مساء في الشوارع الخلفية لمدينة « ناها » العاصمة ، بعيدا عن الأحياء الأمريكية الطابع ، فانه سوف يسمع موسيقى صادرة من بعض المنازل ، يميز فيها دق الطبول ، ورنين أوتار تجذب ، وأنغام رفيعة ثابتة منبثقة من صوت آدمي مرتفع الدرجة ، وهذه المنازل عادة مطاعم تدور فيها بالتأكيد رقصة جيشا .

وأكثر المطاعم أناقة في مدينة « ناها » ، مطعم « شوكا » Shoka ( زهرة الصنوبر ) ، وسوف تجد فيه الجو الأوكيناوى في أروع صوره .

وعندما تدخل هذا المطعم ، تدفع مصراع الباب حتى ينزلق جانبا ، بدلا من أن تفتحه على الطريقة الغربية ، ثم تعلن عن وجودك فيأتى صاحب أو صاحبة الدار للترحيب بك ، ثم تخلع حذائك ، وتخطو بقدميك فى جوربيهما على أرض خشبية ناعمة ومصقولة ونظيفة للغاية ، ثم تنتقل خفيين من المخل ، وتمضى فى الدهليز حتى تصل الى غرفة أرضيتها مقفلة بصغير ، وفيها تتناول طعامك . وما أن تستقر فى هذه الغرفة حتى تظهر فتاة جيشا ، تتهادى من حيث لا تدري ، فتجلس الى جوارك ، وتصب لك نبيذك ، وتجاذبك الحديث . وبينما أنت تتناول طعامك ، أو بعد أن تفرغ منه ، تزال الأبواب الزرق المرسوم عليها غرائق (١) فضية، والتي تفصل بين الغرف ، فتنتفتح الغرفة المجاورة أمام ناظريك ، وفي هذه الغرفة سوف يدور الرقص .

كل هذه الأشياء يابانية السمات ، ما عدا النبرات الحلقية التى تميز حديث فتاة الجيشا ، والنكهة الخاصة بالطعام الشهى . على أنه حين يبدأ الرقص الحقيقى ، فسوف تجد نفسك فى عالم أو كيناوى ، فريد فى نوعه، متميز بدرجة غريبة ، رغم الأسلوب اليابانى والطرز الصينى اللذين يكتنفانه . ولن تقع على مثيل للرقص الذى تجربه فى أو كيناوا فى أى مكان آخر فى العالم .

والرقصة الأولى ، وعلى الأخص اذا جرت فى مناسبة معينة ، أو حفل خاص ، من أقدم الرقصات فى أو كيناوا ، يرجع تاريخها الى أربعمائة سنة مضت . - وهى رقصة « روجين نو أودورى » *Rojin No Odori* أى « رقصة الشيخ » ، واسمها الفنى « كاجييد فويوشى » *Kajiyade fu bushi* . ويتعلم كل راقص أداء هذه الرقصة ، على أنها لا تتجلى فى أتم روعتها الا عندما يؤديها شيما بوكا كويو *Shimabuka Koyu* أعظم راقص فى أو كيناوا ، وأكبر معلم الجزيرة . فعندما يؤدى هذه الرقصة ، يتخذ طية بيضاء ، ويرسم على وجهه خطوطا سود تمثل الغضون ، ويمسك عصا ، حتى يبدو مسنا . ويرتدى كيمونو ( عباءة ) مشدودة عند الحصر بحزام يابانى حريرى عريض وملون ، وعلى رأسه قبعة حريرية مزخرفة غريبة على شكل طائر العقق . (٢) ويمسك بيده الأخرى مروحة ذهبية يفتحها عندما يشرع فى التحرك بتؤدة ، وتحكم دقيق . ويتخذ وضعة فى ناحية ، ثم يتجه الناحية الأخرى ، ويحنى مروحته وعصاه برقة تبعاً لايمااته الواهنة . وكلمات الأغنية التى يترنم بها بسيطة ، فهى تقول :

(١) الفرنجى : طائر مالى أبيض طويل الأساق جميل المنظر ، وهو شرب من الكراوى .  
(٢) العقق : طائر نحو الحمامة طويل اللب فيه بياض وسواد ، وهو نوع من الغربان .



« ما أبدع يومنا . بم تقارنه ؟ فكأنه زهرة فى برعمها يمسها الندى  
أول مرة » . وتتابع الحركات الكلمات بصورة مبهمه . يبدو أن الـكبت  
الهادى الذى يخفى وراء كل حركة تؤديها الـيدان أو القدمان أو سائر  
الأعضاء ، يشيع جوا من الهناء والصفاء :

وبعد أن يستبدل بثوبه ( كيمونو ) عليه علم يجعل له شخصية  
الجندى المحارب ، ويلبس خواتم فضية تزين أصابعه الثالثة والرابعة  
والخامسة فى كلا اليدين ، يرقص ثانية رقصة فيها عنصر درامى مقتبس  
من مسرحية قديمة من أصل صينى ، وهو متنكر . وتغطى الأزهار خوذته  
لتمويها . ويبحث عن عدوه وهو مستخف ، إلى أن يجده ، ومن ثم يبدأ  
القسم الثانى من العرض . فيتناول بيده قناع أسد ويحركه بمجموعة من  
الحركات الواقعية التى تصور ألعاب الحيوان المضحكة . ويحرك فم القناع  
الخشبى حتى يطق وهو يفتح ويفلق . وما يلبث العدو أن يتهاون  
ويتراخى فى حراسته ، وهو عدو وهمى ، يفترض أن الرقصة تجرى  
أمامه . أما القسم الثالث فانه يظهر المحارب دون قبعته ومن غير قناع  
الأسد الذى كان فى يده ، وهو يسعى مستخفيا ، ويضرب الهواء ليوهم  
بأنه قد قتل عدوه ( ولا يمثل الطعن الحقيقى لأن هذه الحركة لا تلائم  
الرقص ولا تليق به ) . ثم يؤدى رقصة انتصار ، كلها حركات ووثبات  
وتلويع بالعالم .

وبعد أن تجرى مجموعة من رقصات الرجال ( وكلها قصيرة لاستمر  
أكثر من بضع دقائق ) ، تبدأ فتيات الجيشا ، الواحدة اثر الأخرى ، فى  
الرقص . وتتميز كل رقصة بالثى الذى تؤدى به : كالمرآح ، وغصون  
الأزهار ، والقبعات الضخمة المتهدلة التى تشبه أزهار اللوتس المقلوبة  
المتفتحة تماما ، وأعواد البامبو ، والمظلات المصنوعة من الورق المشمع ،  
وبصفقن أحيانا بأيديهن الخالية . ولعل أجمل فقرة فى برنامجهن  
الرقصة المنفردة الحزينة المسماة « كاشى كاكى » Kaishi Kaki  
ولأداء هذه الرقصة ، ترتدى فتاة الجيشا قلنسوة من أزهار صناعية من  
ورق فضى وزهيبى ، و « كيمونو » مطرزا تطريزا بارعا ، ويتدلى أحد  
كميه عند الخصر فيكشف عن بعض الملابس التحتية الجميلة الزخرفة ،  
وتحمل مربعين صغيرين من الخشب الخفيف ، لتندف بهما خيوط الغزل  
وتمشطها بالطريقة التقليدية المتبعة . وتدور الفتاة حول نفسها ،  
وتتمايل ، و تلف المربعين الخشبيين ببطء ، وتتنقل على الأرض المغطاة  
بالحصير بمشية فيها حزن وكآبة ، وترنم بأغنية تحكى لنسا كلماتها  
الحزينة عن لوعة الحب فتقول :

نول متشابك ، خيط رفيع وجيد

أنسج له ثوبا رقيقا وناعما  
كاجنحة الفراشة  
سبعا وعشرين مرة بعد مرة  
خيوط متشابكة ونول ثقيل  
وأنا أنسج ، وأنسج القماش  
وصورة الحبيب تشرق  
مع كل صوت خيط يشبك  
وامام النول ، وأنا أنسج وأنسج  
لا أستطيع أن أصرح بحبي  
ولكن صوت النول وهو يتردد  
يشدد لوحة حبي وهيامي  
والآن وقد نسجت واكتفيت  
وشكلت وانتهمت  
سأعود الى البيت  
فربما أجده في انتظاري

ويبدو أن أكثر الرقصات شيوعا في مطاعم أوكيناوا هي رقصة  
« تشيزيا بوشي » Chizia Bushi ، أو كما يعبر عنها الأوكيناويون  
الذين تعلموا شيئا من الانجليزية « بيت الأوكيناوى ، بيت لطيف » ،  
وتؤديها فتاة تشتمل بالرداء الوطنى القديم ، وهو « كيمونو » أزرق  
غامق ، مفصل بصليبان بيض مشرشرة ، ورأسها عار ، فيما عدا تسريحة  
الشعر المرتفعة ، وفيها دبوس فضي ، وتنخل الفتاة وقفة خاصة ، ثم تسير  
وتؤكد كل عبارة تلفظها بإيماءات لينة . وتهبط على ركبتيها ، ثم تنهض ،  
وتؤدي أشكالا أخرى بيديها وأصابعها الهادئة الرصينة . وتحكى كلماتها  
عن أسفارها ، وبعدها عن دارها ، وشوقها للعودة الى أهلها :

أنا في السفر  
أنام على الشاطئ  
وأتوسد النجيل  
الذى يذكرنى ببيتى  
أصحو من نومي  
وقد وخر العشب أذنى

وانتصف الليل  
والأحزان تعاودنى  
وفى السماء قمر ساطع  
والبحار تفصلنى عن أهلى  
ترى هل يتطلعون الى أعلى  
وينظرون الى هذا القمر  
وكما أننى أزرع هنا أزهارا  
وأزرع هناك غابا  
فأننى واثقة من عودتى  
لأرى ثانية بيتى

ولجميع رقصات أوكيناوا تقريبا شكل واحد ، ففيها دواما مقدمة  
بطيئة تتبعها فقرة أسرع ، ثم فاصل من رقصة بطيئة أخرى ، وأخيرا  
خاتمة سريعة . وتؤدى كل حركات الدخول والمخرج على خطوط منحرفة ،  
ويعتبر التقدم أو التأخر على خط مستقيم يواجه النظارة مباشرة أداء غير  
رشيق . وتوصى كلمات الغناء بشيء أو تذكر بأمر ، أكثر من أن تكون  
صريحة . والاباءات تلميحية أكثر منها معبرة تعبيرا كاملا . وفكرة  
الرقص جنب الأنظار والمشاعر بالرشاقة الرصينة الموزونة ، ونقل أعق  
المشاعر خلال قناع من التورية .

والمسارح القليلة الموجودة فى أوكيناوا مفعمة بعروض فردية من هذا  
الروبرتوار النموذجي من الرقصات الذى يشهده الانسان على أكمل وجه  
فى المطاعم ، مثل مطعم «شوكا» . وتتعلم الرقص كل فتاة تنتمى الى  
أسرة طيبة ، اذا كان فى مقدور والدها الانفاق على تعليمها ، حتى ولو  
لم ترقص الا ذلك الرقص الفردى الذى تؤديه أمام الجمهور فى حفل  
تخرجها من مدرسة الرقص التى تعلمت فيها ، أو فى نطساق بيتها .  
وربما كانت الزوجة الأوكيناوية ، بخلاف اليابانية ، تطمح فى أن تبارى  
فتيات الجيش فى تلهية زوجها فى عقر داره .

وثمة مسرحيات تعرض من حين الى حين على خشبة المسرح ، بيد أنها  
مسرحيات راقصة ، يظهر فيها الممثل الراقص ، ويصف للجمهور شخصيته  
وما سوف يفعله . وتظهر بعده الشخصيات الأخرى فى المسرحية ، وتؤدى  
بالضبط ما تشرحه للجمهور قبل العرض . ومن ثم ينصب اهتمام المتفرج  
أصلا على طريقة تنفيذ الحركة أكثر من اهتمامه بالعقدة الروائية أو  
الاخراج . ومعظم المسرحيات اليوم مجزأة الى فقرات صغيرة : قد تكون

قصة بسيطة لرجل يغازل بائعة في السوق ، أو رجل يتجيب الى امرأة غير زوجته . بيد أن الفضيلة تنتصر دائما ، والرجل تعذبه المرأة دواما . وتختتم معظم المسرحيات بلون مضحك هزلي ولا يظهر لون من المأساة الا في الرقصات التي يقلب عليها طابع الحزن والوحدة ولوعة الحب .

ويبدو أن سكان الجزر ، وعلى الأخص جزر المحيط الهادى ، يميلون ميلا خاصا الى الرقص بدرجة اعمال الدراما . وتزخر أوكتناوا أيضا بالرقصات الشعبية - فى مناسبات زراعة وحصاد الأرز ، والأعياد . وتحتل رقصاتها الكلاسية أو الرقصات التى تؤديها فى الأصل فتيات الجيشا ، مكانة هامة غير عادية فى حياة الأوكيناويين الذين يكرسون لهذه الرقصات أرق عواطفهم ، وأسمى مشاعرهم . ولا يتسنى للأجنبى أن يلمس هذه العواطف والمشاعر ، فى جوها الأصلى الأليف الا فى مجال الرقص وحده .

استغرقت الرقصات والمسرحيات اليابانية بصورتها الحاضرة ١٣٠٠ عام من التاريخ المتصل ، غير المنقطع . وهذه الأثر العظيمة في حفظ التراث الفنى المسرحى ، تجعل اليابان بلدا ممتازا لا نديد له . حقا انا لم نزل نشهد ، فى الفينة بعد الفينة ، تراجيدا لايسخيلوس أو كوميديا لارستوفان ، كتبت كل منهما منذ ثلاث آلاف عام ، بيد أن هذه العروض تمثل أوهى ضروب التخمين فيما كانت عليه العروض الأصلية . فنحن لا نعلم فى الحقيقة شيئا عن الملابس والأدوات المسرحية التى كانت مستخدمة فى ذلك الأوان ، وعن وسائل الإخراج ، بل وكيف كانت الموسيقى الإغريقية . وأنا حين نشهد إحدى مسرحيات شكسبير ، إنما نشهد نصا قديما يودى فى إطار مسرح حديث . لقد استنفد الغرب ، فى جميع الأغراض العلمية ، كل الوسائل الفنية القديمة ، والتقاليد العتيقة ، وتغيرت استجابات جماهير النظارة للمسرح تغيرا جذريا ، للدرجة يصبح معها من الحقيق أن نحاول إحياء هذه الأشياء حتى بغرض احتمال أحيائها . واعتقد أن محاولة جدية لتقديم فتيان صغار يمثلون أدوارا نسوية ، أو لإعادة تصميم الملابس الأصلية فى غير عصرها ، وأوانها ، تبدو أمرا سخيفا بالنسبة للطبيعة ومزاج بلادنا فى العصر الحاضر .

وتمتاز اليابان ، عن آسيا كلها التى تقدر العرف بصفة عامة ، وتحاشى التغيير والتبديل ، بأنها الدولة الوحيدة التى لم يطرا على مسرحها بثا أى وهن أو أفول ، ولم يجر عليه أى إحياء أو تجديد قوال . ويبدو اليابان فى نظر الدارس ، متحفا مسرحيا شامعا ، غنيا كالصين بالوثائق والسجلات . على أن نماذج هذا التراث ، لم نزل حية نابضة

فى الواقع العلمى الحاضر . ولم يزل كل من رقصها ومسرحها سليما  
كما كان ، مطابقا لمفاهيمه الأصلية ، متحفزا بكل تقاليده ، ومنها توارث  
حرفة التمثيل فى داخل الأسر ، والحفاظ على أصول حرفة المسرح ،  
والملابس العتيقة .

ويدعم هذه الحقيقة الأولية المتألقة ، كثير من الصفات الثانوية ،  
والتي تتصل بمختلف الأشكال المسرحية اليابانية . مثال ذلك أن من  
أروع السمات اللاصقة بالمسارح اليابانية أنها منشآت رابحة ، يدعمها  
جمهور كبير يدفع ثمن مقاعده . وكلما سادت هذه الحال فى بلد من  
البلاد ، أصبح المسرح فيه منشأة حرفية حقيقية . وتقول الإحصاءات  
أن اليابان بها حوالى ٤٠٠٠ مسرح . وقد دفعت شركة « شوتشيكو »  
المتحدة للإنتاج المسرحى وحدها من ضرائب الدخل فى العام الماضى  
مبالغ تربو على ما دفعه من هذه الضرائب أى مشروع تجارى أو خلافة  
فى القطر كله . ويتمتع كل الممثلين والراقصين تقريبا فى اليابان ،  
بغض النظر عن نوع تخصصهم أو نمط المسرح الذى يعملون به ، بكفاءة  
كبيرة تتجلى بسهولة أمام الجماعات الدولية من مشاهير النقاد . وكثير  
من وسائلهم الفنية خليقة بأن تقارن ، كأعمال أدبية ، بأحسن الأعمال  
فى أى بلد أسيوى أو غربى . وفى كل لغة كبرى من لغات العالم  
المتحضر ، تراجم للأعمال اليابانية ، تشهد بتفوقها . وتتمتع اليابان  
فى كل العهود ، الى جانب العرف القوى الذى يسيطر على مسرحها ،  
بحافز قوى يدعمها للخلق الفنى .

ومع أن ألوان المسرح التى انتجتها اليابان على مر القرون ، تدين  
بعض الشيء الى الهند والصين ( مثلما يدين مسرحنا الغربى الى المسرحين  
الأفريقى والرومانى ) ، إلا أنها مع ذلك أصيلة ، وفريدة فى أشكالها  
اليابانية النهائية . وثمة قدر كبير من الابتكار فى المسرح . وقد شيد  
اليابانيون مسرحا دوارا ، منذ حوالى ثلاثمائة عام ، وهم فى عزلة عن  
سائر بلاد العالم ، فى زمن كانت فيه مسرحيات شكسبير تؤدى فى  
مسارح بدائية نسبيا ، واستخدموا فوق ذلك الكثير من الحيل والوسائل  
الفنية ، كالأبواب التى تفتح فى أرضية المسرح ، فينفذ منها الممثلون  
ليصعدوا فوق خشبة المسرح ، أو ينزلوا منها ، ووسائل الإنارة التى  
تغير الممثلين بضوء الشمس أو الظل ، وكذا بعض المؤثرات الضوئية ،  
كالشمعدانات الطويلة التى ترسل الضوء مركزا على وجه الممثل ، مثل  
الأتوار الكاشفة ، أو تلقى تقطا ضوئية . واستطاعت اليابان وحدها ،  
دون مسارح العالم كله ، أن تحافظ فى نطاق واسع ، على ذلك  
التجميع الأصيل من الفنون التى تعتبر امتدادا لنظرية الدراما

الاسيوية . وفي اليابان من الرقص بقدر ما فيها من الدراما ، وفيها موسيقى تصاحب كلا من الرقص والدراما . ولم يكابد اى من هذه الفنون تقلبات الاحداث التى قاست منها الفنون فى البلاد الاخرى خلال تاريخها .

واليابان ايضا البلد الاسيوى الوحيد الذى به هيئة من النقاد المحترفين . ووظيفة النقد فى آسيا يستوعبها عادة الادباء الذين يبدون تقدمهم فى غير علانية . والناقدون القليلون الموجودون فى آسيا ، يكسبون عيشهم من مزاوله اعمال اخرى . بيد ان الامر فى اليابان مختلف . ففى كل جريدة هيئة من الناقدين المتخصصين فى المسرح الكلاسى ، وهيئة اخرى للمسرحيات الحديثة ، ويحصل هؤلاء كلهم على مرتبات منتظمة . وثمة مقالات فى النقد ، يحررها نقاد اجانب ، تملأ صفحات المجلات المسرحية العديدة ، والدوريات الأدبية ، التى تصدر فى اليابان . هذه الطوائف الكبيرة من النقاد ، وهذه المهنة النقدية المنتظمة ، ثمرة وجود مسرح حرفى فى الدرجة الاولى من الجودة والكمال .

ولم يعرف وجود المسارح القديمة والكلاسية جنبا الى جنب ، وفى وقت واحد ، نشاط المسرح الحديث اليابانى ونجاحه ، على عكس ما يتوقعه الانسان . وفى المدن الكبرى ، لا تملأ اللوحات عن الاعمال الكلاسية فحسب ، وانما تملأ ايضا عن مسرحيات جديدة من تأليف كتاب عصريين ، او منقولة نقلا بارعا من احداث المسرحيات الغربية ، وتؤدى على المسرح بأسلوب يحاكي الاصل ، حتى لتبدو مسرحياتنا « تشو تشين تشو » و « تشو تشو سان » و « ميكادو » باهتة بالنسبة اليها . وهكذا يتمتع المسرح الحديث فى اليابان بطابع دولى وابعاد شاسعة تجعله متفوقا على المسارح فى اى مكان آخر . ويشهد اليابانيون عرض مسرحيات من امثال « وفاة بائع » و « العربة المسماة رغبة » بأسلوب يحاكي أسلوب عرضها فى نيويورك . بيد انهم يتفحصون خوالجهم عندما يقدمون على معالجة موضوعات الصق بحياتهم ومجتمعهم . ويعالج كل من الممثل والكاتب المسرحى فى اليابان الشخصيات الاجنبية على خشبة المسرح ببراعة وصدق يجعلان للنصوص الترجمة من المسرحيات الغربية تبدو طبيعية على المسرح اليابانى . وفى المسرح اليابانى بعض العيوب لا ريب . وليس المسرح الكلاسى كله ممتازا بدرجة واحدة . وقليل من المسرحيات الحديثة هو الذى يضارع احسن منتجات برودواى . ولكنى اعتقد عموما ان المسرح اليابانى لا نديد له فى العالم كله ، فى حجمه وخيوطه .

وليس ثمة ضرورة لأن نعقد للقرى الأنماط النوعية للمسرح الياباني الكلاسي ، فقد صدر في السنين الأخيرة عدد كبير من المصنفات الممتازة التي تصف هذا المسرح ، وترجم عنه بعض الأعمال . وقد ذاع صيت نمط مسرحيات القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، المسمى « نو » في النصوص المترجمة التي وردت في التقارير وقصص الرحلات التي جرها « ازرا بوند » و « آرثر ويلي » . وظهرت في عام ١٩٤٥ ، ولأول مرة في تاريخ اليابان ، فرقة مختلطة تجمع أعظم ممثلي مسرحيات « نو » ، وذلك في المهرجان الدولي للمسرح الذي أقيم في إيطاليا .

وشاعت في أوروبا ، عام ١٩٢٠ أنباء عن « كابوكي » وهو نمط مسرحي مختلف عن « نو » كل الاختلاف ، وينتمي إلى القرن السابع عشر ، وذلك عندما دعيت فرقة من الممثلين اليابانيين لزيارة روسيا . وانتمت هذه الزيارة عن نتائج عديدة : فقد جربت الوسائل المسرحية الخاصة بكابوكي والتي لم يكن للغرب عهد بها من قبل ، في مسارح روسيا وألمانيا وفرنسا ، واعتنق أحد ممثلي كابوكي المبادئ الشيوعية ، فكان له فيما بعد تأثير كبير على المسرح الياباني الحديث ، واستخدم الوسائل الفنية الروسية . وترامت شهرة « كابوكي » بعد ذلك عندما ظهرت في أوروبا وأمريكا فرقة يابانية غير رسمية من الراقصين والموسيقيين ، باسم « أزوما » Azuma وكان مسرح عرائس « بونراكو » Bunraku لعشرات السنين الموضوع المفضل عند « بول كلوديل » الذي نشر بين الفرنسيين خلال كتاباته روائع هذا المسرح . وقد قدم أخيرا الشاب الأمريكي « دونالد كين » ، الكاتب القدير في الأدب الياباني ، عددا من مسرحيات العرائس في كتبه التي ألفها للناطقين باللغة الإنجليزية . بل إن بوجاكو Bugaku ، تلك الرقصات الجادة الصارمة التي تنتمي إلى القرن السابع ، وممها موسيقاها الغريبة ، والتي كان إباطرة اليابان المتعاقبون يشطلونها برعايتهم الكبيرة ، قد شهدا جماهير غفيرة من الأمريكيين والأوروبيين الذين اشتركوا في احتلال اليابان وحضروا العروض أو ثلاثة العروض التي جرت في الهواء الطلق خلال السنوات الأولى التي أعقبت الحرب . وقد شهد جمهور السينما الغربية ، على الأقل طرفا من رقص « بوجاكو » في الفيلم الياباني الحديث « باب الجحيم » .

بيد أنه يوجد في اليابان أنواع كثيرة من المسرح غير معروفة في الغرب ، والسبب في ذلك جلي إلى حد ما : فقليل من هذه المسرحيات ما يصلح لأن يكون عملا أدبيا قابلا للترجمة ، أو مؤثرا في مشاعر



الجمهور اذا قدم فى غير مسرحه الاصلى اليابانى . ومع ذلك فان معظم هذه المسرحيات يجلب اليه جمهورا كبيرا ، ويعتبر ناجحا من الوجهة التجارية . ومنها ما يربط بين المسرح الكلاسى والمسرح الحديث . فالنمط المسرحى « شيمبا » Shimpa خليط من كابوكى والمسرح الحديث ، ظهر فى اواخر القرن التاسع عشر ، وهو نمط قديم الطراز بعض الشيء ، فيه مبالغة ، وفيه سمة المسرح العلبى ، وقد تخصص بعض كتاب المسرح فى هذا اللون وحده ، ولع فيه بعض النجوم . واحسن هؤلاء النجوم « ييكوميزوتانى » Yaeko Mizutani ، التى تظهر أحيانا كفتاة « جيشا » ، وأحيانا أخرى فى دور زوجة حسنة مهملة من زوجها ، ويرد هذا الدور فى مختلف قصص « ميجى ايرا Meiji Era » ، وهى امرأة تبدو فى المسرح بارعة الجمال ، ومثلة قديرة ، حتى تستطيع ان تحجب بأدائها الضعف البئى فى العقد المسرحية ، وعدم الثبات الذى يعيب نمط شيمبا . ويعتبر اليابانيون هذا المسرح ولا ريب انقى ألوان الفن المسرحى ، ذلك لانهم ينظرون الى الفن المسرحى على انه الفرق بين ما يجرى فى الحياة الواقعية وما يمثل على خشبة المسرح ( وليس كما نعتبره فى الغرب ، مماثلة بين الأمرين ) . ويكوميزوتانى ، فى حقيقتها ، امرأة عادية ، متفضضة الوجه ، فى العقد السادس من عمرها ، لا تبالى بمظهرها الشخصى ، بدرجة الإهمال . أما فوق المسرح ، فانها تتغير بفضيل التنكر الكثيف الخاص بنمط شيمبا ، وبراعة وإشراق تمثيلها ، فتصبح أشبه شيء بصورة من صور أوتامارو (١) ، وقد دبت فيها الحياة ، بالإضافة الى مزجة أخرى ، فهى كثيرا ما تكون المرأة الوحيدة التى تؤدى فوق خشبة المسرح ، أما الأدوار النسوية الأخرى فيؤديها ممثلون من الرجال ، كما هى الحال فى مسرحيات كابوكى . ولا يبدو أداؤها مع الرجال الذين يتخذون أدوار النساء أمرا غريبا أو يسهل كشفه ، وهذا من مفاخر تكتيك « ييكوميزوتانى » ( فهى تنافس ممثلين من الرجال دربو على التمثيل منذ نعومة أظفارهم ) ، وهو برهان على صحة العنصر الجمالى فى العرف الكابوكى الذى خلق وطور نمطا من دور نسوى فتان وقوى وصادق للدرجة لا يبدو معها وجود امرأة حقيقية على خشبة المسرح فى الدور النسوى أمرا غريبا .

وثمة نمط متألق آخر تقدمه فرقة تاكارازوكا Takarazuka ،

(١) Utamaro : أحد اعلام فن النقش اليابانى فى القرن الثامن عشر .

المترجم

وهي فرقة كوميدية موسيقية أعضاؤها كلهم فتيات ، أنشئت منذ حوالي ثلاثين عاما ، ومقرها بلدة « تاكارازوكا » التي تقع في منتصف الطريق بين مدينتي « كوبي » و « أوزاكا » ، وتشتغل كلها بشئون اللهو . ففي وسط المدينة مسرح ضخم يكاد يضارع في ضخامته مسرح « روكسي ميوزيك هول » ، يقدم طوفانا مستمرا ، دائم التغير ، من الأوبريتات والمسرحيات الهزلية الساخرة ، ومقتطفات منققة من المسرح الكلاسي ، اثنتى عشرة مرة في الأسبوع ، على مدار السنة ، لجمهوره الخاص من « السياح عشاق المسرح » الذين يفدون الى هذه المدينة بقصد مشاهدة أحد هذه العروض الفاخرة . ويستطيع حامل تذكرة المسرح أن يتجول في البلدة ، قبل العرض أو بعده ، فيزور حدائق الحيوانات أو النباتات أو « دار الحشرات » . ويختلس الكثير من عشاق المسرح النظر خلال الأبواب والأسوار التي تحيط بالصفوف الطويلة من البيوت الشبيهة بكنكات الجنود ، والتي يعيش فيها المئات من الممثلات والمغنيات والراقصات . وعلى الرغم من أن مسرح « تاكارازوكا » هو قبل كل شيء مسرح الفتيات المراهقات ، الذي يتكالب عشاق النجوم من الفتية المراهقين على أبوابه الخلفية ، ويطلبون من الفتيات صورهن وعليها توقيعاتها ، ويتصايحون ويغمى عليهم في أثناء العرض ، إلا أنه قد أصبح نمطا مسرحيا ثابتا ، وانتشر في جميع أنحاء اليابان ، وأقيمت مسارح خاصة به في المدن الرئيسية . وأكبر هذه المسارح ، مسرح « إيرني بايل » Ernie Pyle في مدينة طوكيو ، تسلمه الأمريكيان بعد الحرب ليقدّموا فيه عروضهم ، ولم يعد الى عرض مسرحيات « تاكارازوكا » إلا في العام الحاضر . وتعمل هذه المسارح دورا للسينما معظم أوقات السنة ، إلا عندما يحضر فتيات إحدى الفرق الثانوية العديدة لمسرح « تاكارازوكا » ، والتي يطلق عليها أسماء « النجم » و « القمر » و « النلج » و « الزهرة » خلال جولاتها السنوية ، فتنجح لجمهورها فرصة رؤية تمثيلها دون أن يتكلفوا مصاريف السفر الى بلدة « تاكارازوكا » .

وفي طوكيو عدد من المسارح في حي « أساكوزا » Asakusa ، وهو حي زاه ، كثير الزخرف ، من أقسام المدينة المتواضعة بنوع ما ، تشتمل العروض فيها على كل شيء ، من ألعاب ابتلاع الحيات ، الى المسرحيات الجنسية التي تؤدي بأسلوب حديث حقيقى . ومعظم العروض المسرحية في أساكوزا ، مشاهد جنسية تؤديها فتيات صغيرات ، وعروض التجرد من الملابس ، ومسرحيات هزلية ماجنة ،

واستعراضات ، وتتألق كلها فى طابع من الاسراف والتفوق الفنى « التكنيكي » تبدو الى جانبها عروض « منسكى » و « كرنى » باهتة .

على ان اهتمامنا الرئيسى فى هذا المجال يجب ان يتركز فى روائع روبرتو المسرح . لئلاسى اليابانى . وقد جذب الشيء الكثير فى المسرح اليابانى خلال تاريخه الطويل ، طولاً فدا يتصوره العقل . وشهدت بعضى بعض التغييرات التى طرأت عليه خلال الخمس عشر سنة التى عرفت فيها هذا المسرح . وعلى الرغم من ان بعض هذه التغييرات كان يربح بمستوى المسرح ، وبعضها الآخر فان يهبط به ، الا ان جوهر الحيوية المسرحية ظل ثابتا يعاوم الاحداث فى شدة وصلابه . وقد حافظ اليابانيون على جميع فنونهم المسرحية بطريقة لم يستطع اى بلد اخر ان يصنعها ، على الرغم من انهم يبذلون حماسه فى تبنى البدع الجديدة تضارع الحماسه التى يبذلها اهالى جزيرة بالى ، بل قد يكون ابرع منهم فى هذا المجال . وكلما ظهر نمط من المسرح جديد ، تحركت الانماط الاخرى جانباً لتفسح له المجال . وعلى هذا الموالب كانت الخسائر قليلة ، وريح المسرح الشيء الكثير .

وانا لنجد فى النمط المسرحى «بوجاكو» الكلاسيكى مثلاً بارزاً لعبقرية اليابانيين فى اكتساب الجديد من الفنون . وقد يكون الأجانب الذين يزورون اليابان أسعد حظاً من اليابانيين أنفسهم ، فكثيراً ما يدعون ، بصفتهم شخصيات كبيرة تزور البلاد ، وتستحق بعض الامتيازات الرسمية الخاصة ، الى رؤية «بوجاكو» وسماع «جاجاكو» ، وهما أقدم الرقصات والموسيقى الاوركستراية الموجودة فى العالم كله ، والتي لم تزل تعرض الى اليوم بانتظام . ويجرى مثل هذا العرض ، اذا دعا اليه القصر الامبراطورى فى « دار الموسيقى » ، وهو احد ثلاثة أو أربعة مبان طويلة مشيدة بالخراسانة من طابقين ، فى داخل جدران القصر الخارجية ، فيما يلى الخندق المزدوج الذى يحيط بالقصر . وهناك يجلس الزائر مع حفنة من الأشخاص ، وهم اما زوار مثله أو اعضاء من حاشية الامبراطور ، متناثرين فى أرجاء قاعة المسرح الفسيحة . اما الفرقة الموسيقية التى تتشكل من حوالى خمسة وعشرين عازفاً ، وهى بذلك اكبر عددا من مجموع المتفرجين الحاضرين ، فاتها تؤدي ادوارها بتركيز وانتقان نلمسهما فى الغرب فى الحفلات الضخمة العامة التى تخصص لعزف الفرق الموسيقية الكبيرة أو الاداء الموسيقى الفردى .

وتستهل الفرصة النادرة المتاحة لسماع جاجاكو ( وينطقها اليابانيون « نجانجاكو » ، ومعناها الحرفى « الموسيقى الجميلة الرسمية » ؛

بمجموعة من الدقات المترددة المنعكسة الصادرة من طبلة الفرقة الضخمة . ويدل مظهر هذه الطبلة « تايكو » وحده على عتق الرقص الذى سوف يدور ، وأصوله البعيدة . ويمثل الاطار الخشبي المحفور الثقيل البيضاء الشكل الخاص بالطبلة الذهب المقدس الذى يطوق سيفا الاله الهندوسى . ويقال ان هذه الهالة قد ولدت مع إقباعات الطبل الأصلية التى خلق بها سيفا العالم ، والاهاب السميك الذى يغطى الطبلة نفسها مطلى باللون الأحمر والأسود مع رسم حرفى « لا » المتشابهين المعروفين فى كل من الديانات والفلسفة الصينية يرمزى « ين » Yin و « يانج » Yang ، رمزى المبدأ الثنائى الذى يحكم العالم . وعندما ترتج المناور من قرع الطبلة ، يقبل الموسيقيون والراقصون ، وهم يرتدون ملابس تتميز بأكمام حريرية طويلة ، وسراويل متفتحة تربط عند الكمين ، وأحذية لينة ذات نعل من اللباد ، قد استخدم نمطها خلال الألف سنة الأخيرة ، فيتخذون أماكنهم فى نهاية القاعة . ويرتدى هؤلاء فوق رؤوسهم قبعات شفافة من شبكة حريرية سوداء لها حاشية مجمدة على الجانبين والظهر ، تدل على صفتهم الرسمية كموسيقيين وراقصين نظاميين فى البلاط الامبراطورى ، ووظائفهم وراثية ، يتناقلها الأبناء عن الآباء .

وتشتمل الفرقة على آلات النفوت ، الطويل والقصر ، والصفارة flageolets ، والجونج ، والطبول الصغيرة ، وهذه هى الآلات الرئيسية . وثمة ثلاث آلات اضافية تضيف نكهتها الخاصة الى أصوات المجموعة الرئيسية فتعطي « جاجاكو » لونا نغميا ورنينا فريدين لا يمكن محاكاتها ، وهذه الآلات الثلاث هى : « كوتو » Koto ، وهو سنطير - نوع من القانون - ذو ثلاثة عشر وترا ، تجذب بالانامل التى تثبت عليها ريشات من المعدن أو القرن اشبه باظفار الاصابع ، وآلة « بيوا » Biwa ، وهى عود رباعى الأوتار ، ثم آلة « شو » sho ، وهى أقرب الثلاثة ، ولا تشبه أية آلة غربية ، وهى أرض صخر من أنابيب ، يمسك باليد ، ويتضمن سبع عشرة أنبوبة رفيعة من الغاب ( البامبو ) ، والريش . وتعطي هذه الآلات الثلاث الأوركسترا مادتها التوافقية ( الهارمونية ) . فآلة « شو » مثلا تخرج مركبات هارمونية ثابتة متينة تتكون من عشر نغمات . وبينما ينفتح العازف نفخا متصلا ، شهيقا وزفيرا ، خلال البسم ، فانه يغير النغمات الداخلية حسبما تقتضى الموسيقى . وتضيف الفقرات اللحنية المختلفة التى تصدرها آلات السنطير والعود خلفية كونترابنطية على السطور النغمية الأصلية ، ولكنها معقدة ، وتعتبر كذلك مهذبة ومحصنة للدرجة أنها تحذف كلما

صاحبت موسيقى « جاجاكو » الرقص ، وأساس ذلك ان الموسيقى الغليظة هي وحدها التى تتوافق مع فن الرقص ، الشقيق الاقل رقة لفن الموسيقى ، وأن الحركات الرياضية البدنية الخاصة بالرقص تهدم الخيوط اللحنية الرقيقة النابعة من الاوتار .

. ثم تبدأ الرقصات . ويتحرك الراقصون ، ويبسطون أذرعهم فى صلابة وتمائل ، مع فرد أصابعهم وشدها ، ويشنون أرجلهم بحركات pliés عميقة . ويلبسون فى بعض الأحيان اقنعة ضخمة مخيفة بأفواه فارغة . وفى هذه الأثناء تتصادم الأنغام المتنافرة والألحان الغريبة ، الصادرة من الفرقة الموسيقية ، وتدفق النبضات التى ترقمها الطبول : كل خمس وتسع دقات ، أو كل أربع وإثنتى عشرة دقة فى رقة وتذبذب وتردد ، كما يبدو للأذن الغربية ، ويتجلى بصورة ما قسدم المرقص والموسيقى . والواقع أن الرقص كله بعيد جدا فى نمطه عن كل ما خبره الانسان من الفنون الآسيوية أو الغربية ، فلا يدهش المتفرج اذا علم بعد انتهاء مثل هذا البرنامج ، أن بوجاكو وجاجاكو قد ظهرا فى اليابان منذ ألف وثلاثمائة عام ، بعد سقوط الدولة الرومانية بوقت غير طويل ، وقبل أن تأخذ إنجلترا مثالا بأسباب المدينة بوقت طويل ، وقبل أن يستخدم الكمان والبيانو فى الغرب بوقت طويل . وكان كل من هذا الرقص وتلك الموسيقى قد أشاع فى هذه الفترة سحرهما فى البلاط اليابانى . وتنسب بعض الرقصات الى بعض الأباطرة الذين أطلقوا عليها أسماء خيالية بديعة مثل « التشنات تنعم بدفء الشمس » و « لعبة البولو » ، بل ورقصوها بأنفسهم . وفى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، انتقل تدفق اليابانيين لهذا اللون من الرقص والموسيقى الى بلاط « شوجون » ( وهؤلاء هم القواد العسكريون الذين كانوا يحكمون البلاد بالفعل فى حين أخذ الأباطرة الى حياة منزلة مترفة تتيج لهم قدرا من الفراغ يشغلونه برعاية هذه الفنون الرقيقة ) . وسرعان ما اتخذ هؤلاء الحكام لأنفسهم الأساليب والطرز الامبراطورية . وعرف من أحدهم ، ويدعى « مينامو نو توشى » Minamoto no Toshie أنه كان يصر على أن يرقص بوجاكو بسيفه وحرته ، على نسق موسيقى حربية تعرف باسم « بايرو » Bairo ( والاسم مقتبس من كلمة « فايروكانا » Vairocana ، وهو أحد آلهة الحرب فى الهند ) قبل أن يخوض غمار أى قتال مع العدو .

ومع التحول الذى حدث لليابان فى القرن العشرين ، حين أخذت بأسباب الحضارة الغربية ، كان كل ما تنازل به موسيقىو البلاط الامبراطورى للعهد الجديد ، هو أن يخرجوا صورة أوروبية من

الموسيقى تقابل موسيقى جاجاكو ، تلك هي سيمفونيات هايدن وموتسارت الصغيرة الكلاسية . ويوزع الآن موسيقى البلاط التدريبات الثلاثة التي يقومون بها في كل اسبوع ، على وجه التساوى تقريبا بين هذه الموسيقى الغربية ، وموسيقى جاجاكو التي تصاحب بوجاكو .

ومع انه قد يتاح للأجنبي الذي يزور اليابان في الوقت الحاضر فرصة حضور احد هذه العروض الخاصة ببوجاكو وجاجاكو ، الا ان هذه الفرصة لا تسنح بالمره للياباني المتوسط ، ولو امضى حياته كلها بالقرب من القصر الامبراطوري . وقد يشاهد في مناسبات نادرة عرض في احد الهياكل العامة ، يدعى اليه بعض الناس . وفي بعض الاحيان تعزف موسيقى مقاربة لنمط جاجاكو في حملات الزفاف او غيرها من الحفلات المتصلة بالهيكل واليابان القديمة . ويقدم كذلك في مسرح كابوكي ، اذا اقتضى الحال ظهور احد الابطار ، عرض يحاكي رقص بوجاكو بدرجة معقولة ، وقد حوفظ على بوجاكو الحقيقيه بعيدة عن متناول الشعب منذ ان جلبت لأول مرة من الهند عن طريق التبت ، ومن الصين عن طريق كوريا . وظلت مطلب الامراء ، وحقرا للأسرة الامبراطورية ، واشراف البلاط . وقد وردت بوجاكو الى اليابان في البداية من الصين مع البوذية والبلاد التي تليها . على أنه في حين تسربت البوذية والفنون الكلاسية الصينية الى صفوف الشعب ، وشاعت بينهم ، فان بوجاكو وجاجاكو لم يحدث لهما شيء من ذلك ، فبقيتا في حراسة حماتهما العظام ، ولم تزالا في هذه العزلة حتى اليوم .

ويبدو للغربيين الذين يختلفون عن اليابانيين في عاداتهم وتقاليدهم لأول وهلة ، ان التعاطف الذي يحيط بعروض بوجاكو ضرب من الانانية الكيدة . على ان مشكلة الحفاظ على الماضي ، حتى بالنسبة للغرب ، قد حلت أخيرا ، في مضمار الفنون الحية ، باكتشاف عدة وسائل لتسجيل الصوت والحركة . وتضمن أجهزة التسجيل الفوتوغرافية ، والشريطية ، والسينمائية الحصول بصفة دائمة على قسم على الأقل من تراثنا الثقافي ، دون الالتجاء الى الطريقة المربكة التي كثيرا ما تحتوي على أخطاء جمة ، وهي طريقة تدوين حركات الرقص والموسيقى بالكتابة .

ولقد اهتمت اليابان في الثلاثة عشر قرنا الماضية بصيانة فنونها القديمة وخبراتها صيانة محكمة وحفظها في حالة من النقاء النسبي . وكانت الطريقة الوحيدة لتخليد « بوجاكو » في أتم بهائها وروعيتها ،

وبملابسها الفاخرة والآلات الدقيقة ، تلتخص في اعادة أسير من الموسيقيين والرافضين يتوارث أفرادها هذه الفنون ، في داخل حدود الاسره الامبراطوريه ، وهى أكثر عناصر المجتمع اليابانى استقرارا ودواما . وربما كان هناك عامل أهم من ذلك : إذ كان من المستحيل ان نصير بوجالو شعبية . فالإبقاء على فن من الفنون بعيدا عن متناول الشعب يعنى ان هذا الفن لم يكابد صروف الزمان ، ولم يوضح لاهواء الناس وادوافهم الوفتيه العارضة . وفى استطاعتنا ان نخمن ما كان حقيقا أن يحدث لها اذا لم تحصر في نطاق دوائر البلاط الامبراطورى ، اذ نظريا اليها في البلاد الاصلية التى نعت منها . وهنا نشهد اعجب ظاهره لهذا النمط العديم من الرقص والموسيقى . ففي الهند والصين ، نزل هذا النمط الفنى من عليائه ، بعد ان كان متعة الملوك ، فضاع وطواه النسيان منذ امد طويل . ولم يعد في الهند اثر للالحان التى تعزف في موسيقى جاجاكو اليابانية ، التى تحمل اليوم اسماء سنسكريتية ، ولا للافئدة التى كانت ذائعة في يوم من الأيام في نمط باجاكو الهندى ، والتى لم تعد معروفة الا في اليابان وحدها . ولم يعد من اثر لبعض الآلات الموسيقية التى أخذت مباشرة من الصين قبل عهد أسرة « تانج » ، اللهم الا في تماثيل الكهوف المعبدية القديمة . وليس من ذكرى لهذا الرقص وتلك الموسيقى في الهند الا في تماثيلها الحجرية الملتحضة بالفطر والطحلب ، وفى الوثائق القديمة الهشة الهالكة . لقد حافظ البلاط اليابانى على هذا الفن في عظمته الازلية الحقيقية الخالصة ، بكل اخلاص مستطاع ، في هذا « العالم المتقلب غير المستقر » كما يسميه البوذيون . ويدين العالم لليابان بفضل عظيم ، من أجل هذه الماثرة الموسيقية وحدها .



يبلغ مسرح « نو » من العمر خمسمائة عام ، وهو ثانى أقدم نمط مسرحى في اليابان ، ويدين في طريقة حفظه العجيبة الى الطبقة الارستقراطية ، مثلها في ذلك مثل « بوجاكو » ، ولم يزل تقدير وفهم « نو » في اليابان الى اليوم ، دلالة على حسن تربية الانسان . وليس ثمة مسرح آخر يتطلب من المتفرج بقدر ما يتطلبه « نو » من الجهد . وهو على خلاف « كابوكى » الذى يجذب اليه المتفرج جذبا تلقائيا ، يقتضى تنسيقا معينا ، واعدادا ذهنيا خاصا . وهرض « نو » بطيء ، بدرجة لا يطيقها الغربى الذى اعتاد نشاطا معينا في الحركة المسرحية . ولفته غير مفهومة ، حتى بالنسبة الى الأشخاص العارفين بلغة اليابان الحديثة . ويطلع اليابانيون انفسهم النص المكتوب في أثناء العرض

حتى يحسنوا فهم الأداء ، تعلموا مثلما يقرأ الناس فى الغرب « اللبريتو »  
( أى النص المكتوب ) ، أو النوتة الموسيقية للأوبرا .

وبخصوص « نو » ، كما هو معلوم فى الغرب ، رائحة ، وربما  
لا يضارعها فى اتساعها أو فى جودتها أى أدب مسرحى ( إذ يحتوى نو  
على حوالى ٣٠٠ مسرحية ) .

وإداء « نو » الإيمائى ، من الوجهة البصرية ، رمزى بدرجة كبيرة ،  
ومهذب ، حتى لينحصر فى حدوده الجمالية الجوهرية ، الأمر الذى  
يثير مشكلة . فالكيميون الملقى على خشبة المسرح يمثل شخصا عابلا ،  
وطعنة الختجر فى قبعة من اللباد تعبر عن تنفيذ الانتقام ، ورفع القناع  
يرمز الى إبتسامة ، وخفض البصر يدل على الدموع ، ورفع اليد يعنى  
البكاء . أما العويل والصراخات الإيقاعية التى يطلقها الطبال والمنشدون  
الذين يصاحبون الأداء ، فقد تتراءى ، لسوء الحظ ، لأذن الأجنبى  
الذى يشهد مسرح « نو » لأول مرة ، كمواء القطط . والنصيحة  
الوحيدة التى أقدمها لكل أجنبى فى هذا الخصوص هى أن يتحمل  
هذه الصعوبات الأدبية ، ويكابد الانطباعات التى تقع فى نفسه ، الى  
أن تفسد « نو » - الغريبة كثيرا عن خبراته السابقة فى مضمار  
المسرح - مألوفة الى مداركه شيئا فشيئا . وتتطلب معرفة المبادئ  
الرئيسية لهذا الفن بعض الوقت وقليل من الصبر . على أنه اذا ما تمت  
هذه المعرفة ، فى نظير جهد يسير ، فليس من شك فى أن « نو » تمتلك  
الكثير من أروع المواقف الدرامية فى العالم فى الوقت الحاضر .

ومن العسير إثبات مزايا وجدارة مسرحية ما بالكلمة والعبارة ، ومن  
ثم كان جديرا بكل انسان لم يشهد « نو » من قبل أن يسلم عن ثقة  
بالروعة الجمالية التى يقدمها لمشاهديه . فمن الهدوء والاسترخاء  
اللذين يميزان عروض « نو » ينبثق لون من التعظيم والفخار . وما أن  
يتجاوب المتفرج مع أيقاعات « نو » حتى يتخذ كل أداء على المسرح  
معنى جسيما فى ذهنه ، من ذلك رفعة اليد ، وكل حركة تؤدىها القدم  
التي يلغها جورب محكم ، وفتح وغلق المروحة ، ولف كم طويل  
بخشخش . ويضطرب عقل الانسان بالمشاعر ، ولكن هذه الأشاعر  
تتأجج بكيفية غير محسوسة . ويفادر الانسان المسرح ، وفى وجدانه  
احساس بأن مجموعة من المشاعر الجديدة قد شاعت فى نفسه البشرية ،  
ويجد نفسه محصورا فى نطاق من الواقع المتبلور بفعل تركيز أساليب  
نو المسرحية .

وشهدت السنوات التى أعقبت الحرب موجة من الحماسة لمسرح نو



لم يسبق لها مثيل ، بين اليابانيين ، وبين الأجانب بالمثل ، ولم تبد حتى اليوم دلالة على فتور هذه الحماسة . ويوجد الآن من مسارح نو ثمان وثمانون مسرحا ، وهذا أكبر رقم لهذه المسارح في التاريخ . ولعل مسرح « كينز كيكان » Kanze Kaikan أحسنها وأكملها ، وقد شيد في طوكيو في العام الماضي ، وهو سادس مسرح « نو » في تلك المدينة وحدها . ومسرح نو دار في داخل دار ، فخشبة المسرح المصقولة يطولها سقف معبدى مقوس . ويجلس النظارة حول خشبة المسرح على ثلاثة جوانب منها ، وتغطي خشبة المسرح وسقفها ومقاعد النظارة السقف الرئيسى للقاعة كلها . ويمتد ممشى جانبي ذو درابزين من فوق خشبة المسرح مخترقا الجدار الخلفى للمسرح ويصل الى غرف اللبس . ويفصل النظارة عن خشبة المسرح حيز متمسك على شكل حديقة أرضيتها مغطاة بالحصى ، يتخللها أشجار الصنوبر ونباتات أخرى . وتصميم مسرح نو متميز بدرجة لا يصلح معها إلا لمسرحيات نو وحدها ، فلا يمكن أن يعرض فيه نمط مسرحى خلاف « نو » . ولعل ما يدل دلالة كبيرة على شعبية مسرح نو في الوقت الحاضر ، أكثر من دلالة وجود عدد كبير من المسارح المتخصصة له ، هو أن فرقة من ممثلى نو بدأت تقوم بجولات في البلاد ، وأصبح في ميسور بعض انحاء اليابان أن تشهد الآن لأول مرة كبار ممثلى « نو » .

وفى رأى أن ثمة سببين يبرران ظهور نو بعد خمسمائة عام من السكون . فقد بدأ اليابانيون في السنين التى ذاقوا فيها مرارة الهزيمة فى الحرب ، يعتمدون أكثر فأكثر على قيمهم الثقافية . وكانت نو أفضل عناصر التراث اليابانى فى كثير من الوجوه ، ومن ثم خف بنوع ما ألم الفشل الذى كان يحز فى نفوس اليابانيين ، وعاد اليهم شيء من العزة القومية . وانبثقت فضلا عن ذلك عادة جديدة تجعل نو أمتع للشخص المتوسط من أى وقت مضى فى تاريخ اليابان ، تلك هى برامج « شيمى » Shimai . ففى كل مسرحية نو رقصة هامة تؤدى عند ذروتها ، وتسمى « شيمى » . وقبل ذلك كان الأداء تزداد شديده وحرارته بفعل القصة ، وقوة الكلمات وشاعريتها ، وتتابع أداء الممثل تابعا ثابتا وقويا . وعلى حين غرة ، وفى لحظة من لحظات الأداء يبدو فيها أن انفعال المشاهد قد اشتد حتى بلغ ذروته فلم يعد فى وسعه الارتفاع أكثر من ذلك ، ومن ثم تنقلب الدراما الى رقص . فاذا عزلت فقرات « شيمى » هذه ، وهرضت مجموعة منها فى صورة مقتبسات من مسرحيات نو الكاملة ، حصل الإنسان على برنامج كامل منها . وهذا ما يجعل نو متاحا وميسورا للجميع حتى لمن يجهله ، ويستطيع

كل من يريد دراسة نو دراسة جدية ، أن يبدأ بمشاهدة برامج «شيمى» هذه . أما الخبر بمسرح نو ، فانه يزدرى بمثل هذه البرامج ، كما نزدري نحن فى الغرب بحفل فى مهرجان تعرض فيه مناظر مقتبسة من بعض الأوبرات ، أو تقديم للحركات الأولى لبعض قطع الصوناتة . على أنه ليس ثمة شئ يؤدى غرض التقدمة لمسرحيات نو أحسن من هذه البرامج ، ذلك لأن مسرحيات نو لا يمكن معرفتها معرفة دقيقة إلا بعد جهد كبير .

وثمة مظهر آخر فى مسرحيات نو يقطع التركيز الشديد فى انتباه المتفرج ، الذى يقتضيه العرض ، ذلك هو « كيوجن » Kyogen ، وهو عبارة عن فواصل أو مسرحيات صغيرة هزلية ، تتداخل بين مشاهد نو الجديدة الثقيلة . وقد قام « دونالد كين » Donald Keene الذى ترجم أخيرا كل نصوص كيوجن تقريبا الى اللغة الانجليزية ، بتحليلها تحليلًا إيضاحيًا .

### \*\*\*

ولعل « كابوكى » Kabuki المسرح الوحيد ، بين جميع مسارح العالم ، الذى يمتاز بجذب مشاعر الناس جذبا مباشرا . وتبدو قدرته على الإبهار أمرا ثابتا أكيدا ، حتى بالنسبة الى أولئك الذين يقاومون أكثر من غيرهم تأثير كل ما هو أجنبى عنهم . وبيشة كابوكى ، أول كل شئ ، بيئة شاملة فياضة . فمسرح « كابوكى زا » فى طوكيو ، وفيه يعمل أحسن الممثلين طوال السنة ، أوسع مسرح حقيقى فى العالم ، ففيه ٢٥٩٩ مقعدا للنظارة ، وتمتد خشبة المسرح الشاسعة أماما لمسافة واحد وتسعين قدما داخل القاعة . ويمتد بين جمهور النظارة الممر المشهور باسم «هاناميتشى» Hanamichi وطوله خمسة وأربعون قدما ، ويربط خشبة المسرح بالجزء الخلفى من الدار ، ويستخدم كمنصة اضافية تؤدى عليها بعض الحركات المسرحية الهامة فى وسط المتفرجين تماما . وإذا حضرت ليلة افتتاح أحد العروض ( وتتغير البرامج عادة أول كل شهر ) فسوف تجد أن التذاكر قد بيعت بسعر مخفض ، لأن العرض فى الأيام الثلاثة الأولى لكل مسرحية يعتبر بمثابة تدريبات بالملايس . وفى اليوم الأول لا يحضر العرض إلا المتحمسون من هواة المسرح ، وتدل صيحات الاستحسان التى يطلقونها مدوية فى جميع أرجاء القاعة دلالة بيئة على الممثلين المشهورين ، وعلى أبرع اداء ، والطف المشاهد . وإن ابتهاجهم فى هذا المسرح ، حتى ولو بدا لك أمرا غريبا ، احساس ينتقل الى الغير بالعدوى ، وسوف ينتقل الى نفسك ما يضطرب فى نفوسهم من انفعال وطرب .

ولعل مناظر كابوكي أكثر المناظر المسرحية في آسيا أو الغرب تعقيدا واحكاما . فاحيانا تصبح خشبة المسرح دارا ، وبحيرة ، وغابة في وقت واحد . وبعض المناظر قوارب كبيرة تستغرق المسرح بطوله . ولعبة مناظر أخرى تصور قصورا ذات ثلاثة أدوار يجري فيها تمثيل مركب على المستويات الثلاثة ، ومناظر أخرى مارية ليس فيها إلا الستارة الخلفية من اشجار الصنوبر الخاصة بمسرحيات نو ، لأبراز ايماءات كابوكي الفسيحة . أما الملابس التي تتمشى بدقة وصدق مع كل عصر من عصور التاريخ الياباني فانها رائعة وفخمة . ويشتمل الممثل بطبقات متراكبة من الكيمونو المطرز تطريزا فاخرا والمزخرف باليد . فسيديات البلاط ، على سبيل المثال ، يرتدين اثني عشر كيمونو الواحد منها فوق الآخر . أما رجال الحاشية والابطال الفائقون للطبيعة فانهم يلبسون كموبا خشبية ترفعهم عن الأرض عدة بوصات . وتبديل الراقصة ثوبها أحيانا عدة مرات قد تبلغ التسعة خلال رقصة واحدة . وتستبدل الفتيات في فترة لا تتجاوز بضعة دقائق بيشابهن ملابس وتكرات خاصة بشياطين شرسة لها أعراف طويلة ووجوه مخططة وثياب من ذهب وفضة . أما في فصل الصيف ، فيلزم أن تتواءم المسرحيات مع الجو ، فتكون الملابس بسيطة ، مفتوحة من أمام ، والصدر عار ، ومرفوعة من أسفل حتى تكشف عن الفخذين - ومع ذلك فطرزها جميل ومادتها القطنية أو الحريرية من أرق نسيج . بيد أن هذه كلها اعتبارات خارجية .

إن روعة كابوكي لتتجلى في ممثليها ومهاراتهم التشعبية في استخدام الأساليب والطرز ، وتقليد الدمى أو الحيوانات ، والواقعية ، والرقص بصفة خاصة ، والعزف على الآلات الموسيقية والغناء ، لأن كابوكي مزيج مركب من فنون الرقص والدراما والموسيقى ، وعزف الآلات الموسيقية والغناء . ويستطيع معظم الممثلين ، أرضاء لمشاقهم ، أن يرسموا صورة تستحق الإعجاب أو يؤلفوا شعرا للبداء .

وفي حين يقدم مسرح « كابوكي زا » أدوع المناظر ، فثمة مسارح كابوكي أخرى في سائر المدن اليابانية الكبرى ، لكل منها جوه الخاص المتميز . ولعل مسرح « ميزونو زا » في « ناجويا » أصح هذه المسارح ، ومع صغر حجمه ، إلا أن نمط كابوكي الذي يؤدي به يكتسب فيه لمسة مشرقة قريبة الشبه بتلك التي كانت له ولا ريب منذ قرنين أو ثلاثة قرون عندما كانت تشيد من أجله دور تمثيل جديدة ضخمة ، وكانت المسرحيات الجديدة والعروض الأولى أمورا شائعة مألوفة .

بدأت كابوكي كتمط فنى فى فجر القرن السابع عشر ، فى حوالى عصر شكسبير . وثمة خطوط متوازية تجمع بين العصر الاليزابيثى فى انجلترا وعصر « جنروكو » فى اليابان ، وفيه ولدت « كابوكي » ، وكان ذلك العهد عهد رخاء وسعادة قومية . وعلى الرغم من سيطرة الاشراف والعسكريين على البنيان الاجتماعى عامة ، فان الرجل العادى كان عزيزا لا يقهر ، فوجد متنفسا لخجانه فى المسرح ، بما فيه من شعر وممثلين يبهرون الانظار ويسلبون العقول ، وفى الكوميديات المفرقة فى الهزل ، والتراجيديات البارة التى يؤلفها كتابها المسرحيون . وهناك حوالى ثلاثمائة مسرحية كابوكي مصنفة الى مسرحيات تاريخية ( وتسم بجدية شديدة تتصل بالحرب ، والقتل ، والثأر ، واحداث القصور والبلاطات ) ، وعائلية ( مسرحيات تمثل الرجل العادى ، عاشقا كان أم غير عاشق ، سعيدا كان أم شقيا ، وتصور ظروف حياته ) ، ودراما راقصة ( قصص الأرواح ، والاشباح ، وأعضاء الحاشية ، والأشخاص العاديين ، أو أصحاب المراكز الكبيرة الذين يحكون بالرقص حياتهم وأمزجتهم ) . والكثير من هذه المسرحيات كتبها أدباء ، ولم تزل حية فى صورة أشعار أو نماذج مثالية من البنيان المسرحى . ويدخل فى هذا القسم مسرحيات « شيكاماتسو مونزيمون » أو الأعمال الاحداث منها التى كتبها « كاوانيك موكوامى » . وثمة مسرحيات أخرى كتبت فى عجلة ، لا تزيد عن كونها أعمالا مرتجلة يؤديها ممثل استعراضى ، وانما تحيا من اجل موقف مسرحى جيد واحد فيها : كمشهد بطل خارق للعادة ( سوپرمان ) يتحدى محاربا من الاشراف ، أو أمير وأميرة يبعان فى شرك الحب من أول نظرة ، ويتبادلان المراوح فى حين يتلالا جو المسرح باليراع الطائر ، أو قتال فى الليل بالقرب من مقبرة .

ونما الريبرتوار نموًا ثابتًا حتى بداية القرن العشرين ، واصبحت كابوكي فى شكلها الحاضر كتلة من التنقيحات والنسخ الذى أجرى على المسرحيات القديمة ، بالإضافة الى المسرحيات الجديدة ، وإعادة عرض المسرحيات التقليدية التى حافظت عليها أسر الممثلين ، عرضا صادقا امينا . وبعض الممثلين أبناء واحفاد ممثلى كابوكي الأوائل ، ويتخلدون أحيانا أسماء اسلافهم عندما يلبقون مراكز مرموقة فى دنيا المسرح . ولتمييز هذه الأسماء عن بعضها البعض ، يلحق الممثل باسمه « رقم الجيل » ، ويمكن بهذا الرقم معرفة عدد الممثلين العظام الذين حملوا هذا الاسم قبله . من ذلك أن « أوزيمون » القادم سوف يكون السابع عشر ، و « كانزابورو » الحالى هو الثامن عشر .

وكابوكي ، مثلها مثل الأوبرا الصينية ، تصنف شخصياتها بحسب

أنماط الأدوار ، على أنها لما كانت مسرحاً أقدم من الأوبرا الصينية وأكثر منها تطوراً ، فإن فروعها الثانوية أدق في تفاصيلها ، وعسدد الأدوار فيها أكبر ، ومجالاتها أوسع . ومن أنماط الأدوار فيها ؛ نمط المرأة القوية الإرادة ، والبطل الجميل الضعيف الشخصية ، والمحارب المديبلد الفكر المشكوك في إخلاصه ، وعضو البلاط الملكي الأنيق الوقور ، وفئة الجيشا السوقية ، وحوالي ستة أنماط من الأوغاد الذين يتدرجون من الشديد الخبث الى الخبيث على كره منه ، ومن الخونة ذوى المراكز الكبيرة ، الى الأشخاص سيئ الخلق ، مثل جار السوء .

والسر وراء متعة الفرجة على كابوكى هو الاسترخاء . فالمسرح حقيق بأن يؤثر على المشاهد ، أراد ذلك أم لم يردده . بيد أن أسهامه فى ذلك أو توقعه له شيئان لا ضرورة لهما لكى يعانى هذه التجربة . وإن التركيز فى الانتباه الذى اعتدنا أن نوليه المسرح فى الغرب لقعين بأن يعمقنا من تفهم مسرح كابوكى . فهذا المسرح طويل فى مدة عرضه ، ويرتضى الخط المسرحى فى الفينة بعد الفينة ، الى أن يرتفع فى شدته وقوة تأثيره فى النفوس ، ويؤدى كثيرا من التمثيليات الخيالية لا لشئ الا لتسليية المشاهد تسليية عرضية ، وللإبقاء على تنوع وتلون المنظر . وجدير بالمشاهد الأجنى ان يختار المسرحية التى سوف يشهدها بعناية ، ومن الأفضل له الا يشهد فى اليوم الذى يدخل فيه المسرح شيئا خلاف المسرحية التى اختارها ، طالما أنه لم يعود بعد اصطلاحات المسرح الفنية ، ولم يالف العرض الفسيح المنظر . ولما كان عرض كابوكى يستمر من الصباح الى الليل ، فقد جرت العادة فى دور التمثيل الخاصة بهذا النمط أن تيسر للناس ابتياح تذاكر الدخول لمسرحية واحدة فقط ، أو حتى للفصل الواحد أو المشهد الواحد الذى يهم المتفرج رؤيته . فإذا شهد الإنسان تلك الأجزاء من كابوكى التى تفوق سواها فى الشدة أو الجاذبية ، وإتاح لقوة الدراما أن تنتقله من حالة الهدوء الى حالة الانفعال والتجاوب الحقيقى ، فإن أعجوبة الكابوكى سوف تبدى له بوضوح فى أنواع مظاهرها ، وسوف يتولد فى نفسه الاستعداد الأساسى لفهم كابوكى فهما ذكيا متعللا ، ومن ثم ينضم الى صفوف الكثير من الأجانب الذين يجدون فى كابوكى أعمق تجربة فى حياتهم المسرحية ، وأكثرها تأثيرا فى الوجدان .

ومن أكثر الدروس التى تنبع من كابوكى دلالة وأهمية ، تلك النصارة التى يضيفها على المسرح عمر الممثل الطويل . فممثلو كابوكى يبدؤون حياتهم فى المسرح فى سن الخامسة ، ويواصلون التمثيل حتى يشيخون

وتخذلهم قواهم فلا يستطيعون الحركة الا بمشقة . وفى الوقت الذى يبلغون فيه مثل هذا العمر المتقدم الموقر ، الذى يعتقد عنده الغربيون انهم قد فقدوا قدرتهم على الاداء فوق خشبة المسرح ، يبدأ ظهور اروغ تمثيل يؤدونه فى حياتهم .

فى عام ١٩٥٤ ظهر كيتشييمون Kichiemon فى دور «كوماجى» Kumagai ، القائد العسكرى الذى يضحي بقلده فى مقابل أحد الأعداء ، وبهجر السلك العسكرى «بوشيدو» ويصبح كاهنا . هذا الدور من اعظم الادوار فى احدى روائع كابوكى القوية . وكان كيتشييمون ، فى ذلك الحين قد ناهز السبعين من عمره ، وقد انهكته الملل ، لا يستطيع السر الا بحلر وبطء شديد ، ومع ذلك فلم يزل يفيض بادائه على هذا الدور الأخير سحرا خاصا . وكان فى هذا الاداء الأخير ، أقل بالطبع نشاطا وحيوية ، مما كان عليه فى المرات السابقة التى شهدت فيها أدائه فى هذا الدور . ولكنه غمر المسرح ببريق وتوتر لم أشهد لهما مثيلا من قبل . وكان صوته يبرز فى روعة الى جانب جمود جسمه . وأدى الفقرات التى اشتهر بها ، بجلاء شديد ، حتى يستطيع ان يفهم فحواها أى انسان يجهل العرض ، وأهم من كل ذلك أن كل معنى كان مفعما بالمشاعر ، حتى ليفقد الممثل والتمثيل والمسرح والمأساة حقيقة واحدة . وفى أشهر منظر فى المسرحية ، على سبيل المثال ، حين يروى «كوماجى» قصة معركة ، ويلتقط مصادفة حسامه ، وينقضه بعروخته ( وكأنما ينفض الغبار عن عدوه المقاتل الذى يقتض ، انه يرفعه من الأرض ) ، فان كيتشييمون يعرض بأيماء واحدة فقرة كاملة من الاصلاحات المسرحية ، فيها اليسر ، والإيمان ، والتسلط ، والتركيز ، والمعنى فى الحركة .

وثمة أداء آخر مؤثر بدرجة رائعة ، يتذكره اليابانيون والأجانب بالمثل ، ذلك هو آخر عرض قدمه «بيجيوك» Baigyoku وهو فى الثالثة والسبعين من عمره فى دور « تلميت جوزن » Tamate-Gozen . وفى هذه السن المتقدمة الموقرة ، ومعها عشرات السنين من الخبرة السابقة ، كان أسلوبه الفنى قد اكتمل ونضج بدرجة تتيح مثل هذه الخدمة المسرحية .

وللوصول الى هذه الذروة من التمكن والسيطرة على خشبة المسرح يكون ممثل كابوكى قد أمضى صباه ، منذ بداية حياته الفنية فى سن الخامسة ، وهو يلعب بأدوات التنكر والمهملات المسرحية ، فى غرفة أبيه الممثل خلف الكواليس ، وأستيقن فضلا عن ذلك من أن حياته

الشخصية ومركزه الاجتماعي سوف تحافظ عليهما التقاليد والاحكام الفنية مثلما حافظت على مسرح كابوكى نفسه . وسوف يتلقى لسنين طويلة اقسى انواع التدريب تحت اشراف كبار افراد أسرته التمثيلية ، ولا بد له ان يرتضى قوانين الطاعة لعلمه ، ويرسخ أقدامه فى الانماط الكلاسيكية ، ويركز اهتماماته تركيزا كبيرا فى مسرح « كابوكى » ، وكما قال لى كيتشييمون ذات مرة : « حتى يصبح المسرح حقيقة ، وباتى العالم حلما » .

ويعتقد اليابانى ان الانسان لا يستطيع ان يصدر حكمه فى جدارة ممثل كابوكى الا عندما يبلغ الممثل سن الأربعين . ففي هذه السن ، يكون الممثل قد استقر على انماط الادوار التى تناسبه أكثر من غيرها ، وعصراف الادوار التى يمتاز فى أدائها بصفة خاصة على نخبة المسرح ، وبلغ فى النهاية الفترة التى يستطيع فيها ان يكون ممثلا خلافا فى نطاق القواعد القديمة . وقد أدى هذا الأمر الى نشوء مدارس مختلفة فى التمثيل ، وأساليب متنوعة ، بل وأقرار بعض ضروب الافعال فى التمثيل فتصبح عرفا ، الشيء الذى يتيح للممثل قدرا من الفردية ، أكبر مما يخاله الانسان ، بسبب ما يتلقاه الممثل من تدريب صارم . فكيكوجورو Kikugoro مثلا ، وكان صوته أضعف شيء فيه ، قد درب نفسه على حيلة فى النطق تجعل الكلمات تترامى الى مسافات بعيدة فى قاعات مسارح كابوكى الشاسعة . بل ان صفار الممثلين من افراد أسرته قد أصبحوا اليوم يحاكونه فى أسلوب نطقه هذا ، مع أن أصواتهم ليست فى حاجة الى هذه المساعدة . وكيتشييمون الذى كان أداؤه لدوره فى « موريتسونا » Moritsuna اكمل أداءه جى فى هذه المسرحية ، قد حمل كل جملة قالها بالكثير من العناء ، واستغرق كثيرا من الوقت لنقل أدق الخواالج الى نفوس النظارة ، لدرجة ان القسم الأول من المسرحية كان يحذف عادة مراعاة للوقت المحدد للعرض . ولا ريب ان هذا الأمر سوف يشكل عرفا يتبعه صفار الممثلين الذين يحاؤون ان يجاروه فى قوة أدائه .

وبموت « تاكامورا كيتشييمون » المفجع فى عام ١٩٥٤ ، انتهى عهد كامل فى نمط كابوكى العظيم . وكان لموته فى هذه الظروف الحرجة فى تاريخ كابوكى اثر مزيج فى المجال الفنى ، لم يكن ليحدث اذا وقع فى ظروف اخرى . ذلك ان كيتشييمون ظل وحيدا لستين طويلة ، فجبابة كابوكى : كوشيرو السابع ، وكيكوجورو السادس ، وبيجيوكو ، وسوجورو ، واتجاكو ، وأوزيمون الرابع عشر كانوا قد ماتوا الواحد فى اثر الآخر ، فى تتابع سريع مخيف . ولم يبق على قيد الحياة من

كبار الممثلين اللامعين أحد سواء ، فكان آخر ممثل كابوكى العظام فى الجيل الحاضر ، وخاتمة سلسلة طويلة من الممثلين التقليديين فى الاسلوب الفنى العظيم . وكانت عروضه الأخيرة هى التى أوضحت أكثر من غيرها ذروة القوة الكامنة فى ممثل كابوكى الحسن . ومع ذلك فمن حسن الحظ ان السنين الأخيرة كانت حافلة بالشواهد على عظمته .

وقبل وفاته بسنتين ، قامت لجنة حماية الملكية الفنية بوزارة التعليم بعمل فيلم ناطق عن عرض مسرحى كامل لأحدى روائع مسرح كابوكى : « معسكر موريتسون » وتدور قصتها حول مأسى الحرب التى يتقاتل فيها أخوان من جانبين متضادين ، والتضحيات التى يقدمها كل منهما . ولحسن حظ كل الذين يهتمون بهذا المسرح ، فانهم يستطيعون رؤية هذا التسجيل الفريد لتمثيل كيتشيبيوم العظيم .

وكانت مناسبة تصوير هذا الفيلم مناسبة فريدة لم يسبق لها مثيل ، وذلك لسبب آخر . ففى ذاك الحين ، دخل امبراطور اليابان احد مسارح كابوكى لأول مرة فى التاريخ ، وشهد أول مسرحية فى حياته ، وكان هذا الحدث تصديقا امبراطوريا لكل من مسرح كابوكى وممثل كيتشيبيوم ، وكانت هذه هى المرة الوحيدة التى حظى فيها هذا المسرح الشعبى ، على خلاف مسرح « بوجاكو » و « نو » بلفتة رسمية من أحد أفراد الطبقة الارستقراطية أو النبيلة . وبعد انتهاء العرض منح الامبراطور المتحمس كيتشيبيوم رتبة رفيعة من رتب البلاط ، ولم يكن الامبراطور عارفا بقواعد السلوك فى المسرح ، ومن ثم فانه راح يصفق للأداء وفراعه ممدودتان امامه ، وكأنه يصفق أمام هيكل من هياكل « شينتو » ليستعطف الآلهة . ومنح كيتشيبيوم رتبة اعلى من ذلك بعد وفاته مباشرة . وكان كيتشيبيوم فوق ذلك عضوا فى اكاديمية الرقص المشهورة ، وأعلنت الحكومة انه « كنز بشرى قومى » ، وبفضله فازت كابوكى أخيرا بتقدير البلاد ، وهى التى اعتمدت خلال ثلاثمائة وخمسين عاما على الراى العام ، واخلاص عامة الشعب .

وبموته انقطع هذا التقليد المسرحى ، وأصبح مستقبل كابوكى كله فى أيدي خمسة من كبار ممثليه : ابيزو Ebizo ، واوتيمسون Utaemon ، وكوشيرو Koshiro ، وبيكو Baiko ، وشوروكو Shoroku وثمة عشرون سنة تفصل بين كيتشيبيوم وبين هؤلاء الممثلين الأدنى منه مرتبة . ولكن هذه السنوات العشرين كانت فترة هامة بانه فى تاريخ كابوكى . فأساليب التمثيل فى أى بلد تتغير بتوالى السنين ، وانما فى



المستطاع الإبقاء عليها وتدعيمها طالما كان في مقدور أحد أسباطين المسرح ، بعقريته ، أن يحافظ على ولاء الجمهور للأساليب القديمة . ولا مناص من أن الممثلين الصغار ، وقد أصبحوا وحدهم دون عميبد يرعاهم ، سوف يطورون أساليبهم وابتداعاتهم ، وسوف يبتثق من عملهم لون جديد من مسرح كابوكى . وثمة ألوان جديدة قد بدأت تظهر فعلا على خشبة المسرح . ومن حسن الحظ أن هؤلاء الممثلين الخمسة يتمتعون بدكاء وبراعة فنية ، وفى الامكان أن نتوقع ازدهارا آخر لمسرح كابوكى ، مثلما كان يحدث فى الماضى كلما بلغ بعض الممثلين طور النضج . على أنه فى الوقت الحاضر ، ونحن فى انتظار تحقيق هذا الازدهار الجديد ، يقف عشاق كابوكى ساكنين ، يتذكرون كيتشييمون العظيم ، ويتطلعون الى المستقبل فى لهفة .

وثمة أمران حدثا أخيرا فى مسرح كابوكى ، أدهشا كل من كان منا بعقلية قديمة ، يتابع كابوكى سنين طويلة : أولهما ظهور ناقد شباب يدعى « تاكيتشى تسوجى » Takechi Tetsuji ، خلف الستار ، وهو طليعة مسرح « أوساكا كابوكى » فى الوقت الحاضر ، وثانيهما نمو « كابوكى الجديد » أو النمط « التاريخى الجديد » لمسرح كابوكى نوا قويا ، على أيدى اثنين من الكتاب المسرحيين الجدد : « هوجوهيديجى » Hojo Hideji و « فوناهاشى سيبيتشى » Funahashi Seiichi

ولكى نفهم قصة « تاكيتشى تسوجى » ومسرح أوساكا كابوكى ، لابد لنا أن نرجع قليلا الى الوراء . فلعدة سنوات ، حتى عام ١٩٤٨ ، كان مسرح كابوكى فى أوساكا معتمدا فى كيانه اعتمادا كبيرا على نبوغ وكفاءة ممثل واحد ، ذلك هو بيجيوكو Baigyoko ( الذى كان ، وهو فى سن الثالثة والسبعين يؤدى أدوار الفتيات الصغيرات برقة ورشاقة لا يصدقهما العقل ) . وكان مسرح « كابوكى زا » الشاسع فى أوساكا ، وهو يكاد يضارع فى ضخامته مسرح كابوكى فى طوكيو ، يمتلئ دائما بالتفرجين بفضل ظهور « بيجيوكو » على خشبته . ولما مات ، ولم تكن كابوكى فى أوساكا تملك « خمسة كبارا » يحملون رسالتها من بعده ، فانها أصبحت فى حالة انهيار ، إذ لم يكن بها عند كاف من الممثلين ، ولم يكن المتبقى منهم ، حتى « جانجيرو » الممثل الأول فى أوساكا ، على درجة من الكفاءة تسمح بجذب جمهور كبير من التفرجين الى المسرح . وفى محاولة حماسية لانتقاذ كابوكى فى أوساكا ، نقلت شركة الانتاج « شوتشيكو » عددا من الممثلين الأقل شأنًا من طوكيو الى أوساكا على وظائف دائمة . بيد أن هذا الإجراء كان مجرد معاونة بسيطة

بملء الأماكن الشافرة ، ذلك أن أوساكا كانت فى حاجة الى نجوم فى مرتبة إينزو ، أو أوتيمون ، أو كوشيرو ، أو ييكو ، أو شوروكو (وكان ارتباط هؤلاء الخمسة ارتباطا وثيقا بكابوكى طوكيو ، بصالح الوراثة واساليب التمثيل ، يجعل من الصعب نقلهم الى أية جهة أخرى ، اللهم الا خلال جولة سنوية ضيافية ) . وفى هذه الفترة تقدم الى الصفوف الامامية « تاكيتشى تيتسوجى » ، النجل الذكى لأبوين فى أوساكا ، على درجة كبيرة من الثراء ، وكان من دارسى مسرح « نو » المجتهدين ، وناقدا ممتازا وخلاقا فى نمط كابوكى . وكان معروفا بمقالاته التى كانت تظهر من حين لآخر فى عدة صحف ومجلات يابانية (وثمة عشرات منها متخصصة فى المسرح ) . وقد أثار بعض النفوس الحسد بآرائه المتفجرة المحطمة للتقاليد ، والشديدة التحامل والتحيز . من ذلك أنه قام بحملة خاصة هاجم بها كيتشييمون وزوج ابنته الممثل الموهوب كوشيرو . وكان قدحه العنيف فى شخصيتهما أقرب الى التشهير والتذف . ثم حظى باحترام الناس له بابتكاره عددا من التجديدات فى مسرح « نو » . واقتبس مسرحية حديثة وأخرجها فى أسلوب « نو » بمصاحبة آلات موسيقية غربية . وأخرج مسرحية من نمط « كيوجين » استخدم فيها كوكبا من كواكب « تاكارازوكا » أسماها « يوروزو مينيكو » Yorozu Mineko بطله للمسرحية مع ممثلى كيوجين الكلاسيين . وكانت هذه التجارب ناجحة بدرجة عجيبة فى جميع مستويات الشعب ، وفازت يوروزون بجائزة ثقافية منحتها إياها الحكومة لأدائها الممتاز .

وكان توقف نشاط مسرح « أوساكا كابوكى » ، الى جانب مواهب تاكيتشى فى الإخراج المسرحى ، قد حملاه ( أى تاكيتشى ) على أن يتكفل بتدريب اثنين من صفار الممثلين ، وكل منهما « أوناجاتا » onnagata - أى يؤدي الأدوار النسوبة : أحدهما « سنجاكو » Senjaku ابن « جانجيرو » Ganjiro ، والثانى أحد الممثلين الذين جئ بهم من طوكيو ، واسمه « تسورونوسوكا » Tsurunosuka ، ابن « أوزوما توكوهو » Ozuma Tokuho الذى ظهر فى نيويورك فى برنامج راقص .

وقد اضطلع تاكيتشى تيتسوجى بمسئوليته نحو هذين الممثلين فى إخلاص مدهش ، فكان يجرى تدريبهما فى منزله ، ويعلمهما دائما أمام ناظره ، ويصحح أدق التفاصيل فى أدائهما ، ويعلمهما أدوارا جديدة ، ويلجأ الى النصوص الأصلية ، ونظم تمثيلهم بصبغة من العلم والمعرفة من جهة ، ولون من الواقعية الحديثة من جهة أخرى . وبالأحمال فإنه تقدم بهذين الممثلين الى مدى يفوق عمرهما ، واخضعهما لضرب من

النظام والطاعة ، لم تكن العلاقة الأبوية التى يقوم على أساسها كيان مسرح كابوكى قد فرضته يمثل هذه الدرجة من الشدة والصرامة . وحول كلا من هذين الممثلين الى فنان نظرى وتجريبى أكثر منه مجرد مؤد وصاحب حرفة ، فكل ممثل من ممثلى كابوكى يظل عادة مؤديا وحرفيا حتى يبلغ العمر الذى يتيح له بعض الحرية فى التصرف، ويتيح لموهبته الخاصة أن تشرق خلال الشكل الخارجى والقيود الصارمة الخاصة بتقاليد كابوكى .

واشتهر الممثلان فى وقت قصير . ومن أسباب هذه الشهرة ، لون من المزاحمة بينهما قامت فى ذهن النظارة . فكان الناس يأتون الى المسرح ليشهدوا كيف يتقدم كل منهما فى فنه ، ومن منهما يفضل الآخر . وأخيرا خبر تسورونوسوكا فى هذه المباراة فى عام ١٩٥٥ . ومع انه لم يزل يجمع حوله عددا صغيرا من المعجبين به ، إلا انه قد أصبح فى عداد ممثلى كابوكى العاديين فى أوساكا . أما « سينجاکو » فإنه بهر اليابان بأسلوبه الجديد فى التمثيل . وأكثر أدواره خطا من النجاح هى الأدوار التى يؤديها فى نصوص « تشيكاماتسو مونازيمون » الأصلية التى تنتمى الى القرن السابع عشر ، بكل ما فيها من مشاهد جنسية ( وكان هذا العهد أقل تشددا من الوقت الحاضر ) وانفعالات عاطفية إنسانية ( وقد جمعتها تقاليد كابوكى المتعاقبة حتى صيرتها ضربا من الافتعال والتكلف ) . ويضفى سينجاکو بالثل على التقليد الخاص بتمثيل الرجال للأدوار النسوية ، جمالا شخصيا مدهشا ، وأنوثة واقعية ( لا اثر لها بالطبع فى حياته الخاصة ) لم يكن لها وجود فى كابوكى حتى اليوم . فإذا كان المفروض أن يستحم فوق خشبة المسرح ، فإنه يخلع فعلا الكيمونو الذى يرتديه، ويعرى ذراعيه وساقيه، وهو أسلوب لم يسمع به من قبل فى نمط كابوكى البحث . ويقول ناقدوه انه نقل أساليب الجيشا تقلا دقيقا لا يتناسب مع كابوكى ، على أن انصاره يدعون أن هذا الأسلوب الطبيعى الذى حقن به سينجاکو عرف أوناجاتا ( تمثيل الرجال لأدوار النساء ) سوف ينقذ هذا العرف .

وعلى أية حال فإن وزارة التعليم تجاهلت انتقادات الأدباء ، ومنحت سينجاکو هذا العام جائزة خاصة لتصويره شخصية «أوهاتسو» O-Hatsu فى مسرحية « انتحار العاشقين فى سوبنزاكي » . والمنظر الذى تعرى فيه أوهاتسو قدمها وتمدها فوق حافة الشرفة حتى يتمكن حبيبها المختبئ من أعدائه تحت الأرضية من امساكها ومداعبتها فى مشهد صامت يعبر عن عاطفة الحب الأبدي ، هذا المنظر قد أصبح أحد المناظر الكلاسيكية الهامة فى مسرح كابوكى الجديد . ومن المحتمل

الإ يكون سينجاكو أكثر من بدعة شامت ، وانه انما راق في عيون رواد المسرح الحديث . ولاستطيع الخفة والواقعية المتطرفة اللتين يحقنهما سينجاكو في مسرح كابوكي أن يفريا النظارة بترك العروض الأكثر نضجا والأعمق كلاسية التي يقدمها أوتيمون أو بيكو . أما في الوقت الحاضر فإن المسرح يرتفع في أسلوب سينجاكو الناضر ، ويتجاوب النظارة مع ادائه ، وكان نجما جديدا قد اشرق حقا في أفق كابوكي .

والمكانة التي يحتلها مسرح كابوكي الجديد والمسرحيات التاريخية الحديثة أمر مهم في الغالب . فنصوص كابوكي قد أصبحت ، بالنسبة إلى قدماء ، صعبة الفهم أكثر من ذي قبل ، بالنسبة إلى الياباني المتوسط . حقا أن « الخمسة الكبار » ابيزو ، وأوتيمون ، وكوشيرو ، وبيكو ، وشوروكو ، قد اشتهروا في اليابان كلها ، كممثلين ، ورغم صغر سنهم ( ويستطيع الإنسان بسهولة في الطعام اليابانية ، حيث يثرثر الخادمتان ، ويعتبرن من واجبهن التحدث مع الزبائن إلى جانب خدمتهم ، أن يجرى مع هؤلاء مناقشات طويلة حول من هو أحسن الخمسة ولماذا ) . بيد أن مسرحياتهم فيها بعض الفعوض . فكابوكي ، مثلها مثل نو ، تعمل وسط سيل من الحماس . فالكثير من الأسر وجماعات العاملين في المكاتب الذين كانوا يشهدون قبل كابوكي من حين لآخر في مناسبات خاصة ، قد أصبحوا اليوم يترددون بانتظام على المسرح . وكانت الصلة بين المشاهد والمسرح هي دائما سر السيطرة الطويلة الواسخة لمسرح كابوكي على اليابان . وكلما افتقد هذا الانسجام بين المسرح والمتفرج أو بدأ يتراخي ، مرت بالمسرح فترة كالهة يقاسى فيها في مكانته ومالتيه . ولعل « كابوكي الجديد » مرآة تعكس جيل ما بعد الحرب الذي يعرض اليوم أمامه . وربما لم يكن أكثر من مجرد صورة عابرة من صور أذعان المسرح للحالة الحاضرة . على أنه يبدو أن كابوكي ، قد بدأ حتما ، بعد ثلاثمائة وخمسين عاما ، يستسلم للدهر المتقلب .

وأهم كتاب المسرح الجدد الذين يقودون طلائع مسرح « كابوكي الجديد » ويحبون مطالب جماهير المسرح اليابانيين ، اثنان هما : « هوجو هيديجي » Hojo Hidiji و « فوناهاشي سييتشي » Funahashi Seichi ، ويكتب كل منهما بأسلوب عصري بسيط ، على أن مسرحياتهما ، في مادتها الموضوعية وأساليبها التمثيلية ، كلاسية ، على الأقل في مظهرها السطحي ، ومقدما مقتبسة من الأدب القديم أو التاريخ ، مثل « حكايات چنچی » ، بل ومن الأحداث الواقعية في نطاق عالم كابوكي نفسه مثل « فضيحة إيجيما إيكوشيميا في القرن الثامن

عشر ، وتتلخص فى أن ممثلاً جمعياً من ممثلى كابوكى فى مع سيدة من أصل نيبلى . ومثل هذا الموضوع يناسب كثيراً مسرح كابوكى . وممثلو كابوكى الذين يؤدون هذه المسرحيات متمكنون من أساليبهم وحركاتهم التقليدية ، ومن ثم لا يجدون أية صعوبة فى إعطاء القصص الجو التارىخى والمادة الموضوعية التى تتطلبها . ولم يعد ثمة ضرورة للوسائل الفنية الخاصة بنمط كابوكى البحث - فلا يحول الممثلون أعينهم فى ذرى التمثيل ، ولا يرقصون أو يقلدون الدمى . وليس ثمة منشدون جانبىون يتلون نصوص المسرحية بينما يقوم الممثلون بالأداء الإيمائى الصامت ، وأصبح التنكر الخاص بكل شخصية تنكراً صادقاً أكثر منه خيالاً .

وتشبه هذه المسرحيات فى جوها الأفلام السينمائية « راشومون » وينصرف نفس النمط من النقد الى كل منهما . ويشعر كثير من الناس أن كلا من الكاتبين قد أخفق فى خلق مسرح حديث أو فى تحسين مسرح العهد القديم . وتنصب الشكوى الرئيسية على عدم التناسب الجمالى . فاليابانى يستهجن أن يرى شيئاً ينتمى الى ألف سنة خلت تخرج فيه اللغة اليابانية المتداولة حديثاً من شفوى الشخصيات العتيقة ، ويعتبر كثير من اليابانيين هذا الشيء ضرباً من السوقية . على أنه مهما كانت المعارضة ، أو التأسف على الماضى لظهور هذا النمط الذى ليس كابوكياً ولا مسرحاً حديثاً ، فإن نجاحه يسترعى أكبر قدر من اهتمام الناس ، حتى المعارض منهم .

ويتميز « هوجو هيديجى » بأنه الكاتب المسرحى الذى يسأل أكبر أجر صرف حتى اليوم فى تاريخ المسرح فى اليابان . أما « فوناهاشى سييتشى » ، ويكاد يضارعه فى غناه ، فإنه يستطيع أن يملأ قاعة المسرح بمجهود لا يكاد يزيد على تنسيق سطور إحدى رواياته الكثيرة التى لا حصر لها . ولعل هوجو أحسن كاتب مسرحى يمزج بطريقة بارعة مواهب الممثل ( وهو لا يكتب إلا لممثلين معينين ، يحبهم بصفة خاصة ) ويوفق بينها وبين الدور الذى يختاره له . ومن ثم لا ييذل الممثل جهداً كبيراً فى أداء دوره ، بينما تصبح الشخصيات التاريخية أقرب الى الحقيقة وأشباه الطبيعة البشرية . وهو لا يكثر بشكليات الملبس أو بغيرها من التقاليد التى حافظت عليها كابوكى ونو فى عناية كبيرة . وتقاليد الماضى بالنسبة اليه وكذا بالنسبة الى فوناهاشى سييتشى ، شيء لا يتبع ، وإنما يستخدم فقط من أجل ما ينبثق منه من تأثير . ومن ثم يصبح المسرح مجرداً من الإيهام والخداع ، وممثل شخصيات الماضى بتأنيصها وأوجه ضعفها التى تربطها بصورة غير قدسية أو

مبجلة بأى مخلوق بشرى فى أية جهة من جهات العالم . فثمة نساء يغازلن الرجال كلما شعرن بالرغبة فى ذلك ، ويقاسى الرجال الذين يتخذون زوجة ثانية من الارتباكات العائلية ، وتصيح المشكلة مشكلة الألام المبرح والوحدة .

وفوناهاشى أقل من زميله براعة ، ولكنه أكثر منه حمية وفورة ، بشكل ظاهر ، ولعله من أجل ذلك أقرب فى أسلوبه للكابوكى من هوجو . وهو بصمم مسرحيا ينبسط فيه ، أمام أمين النظارة يريق اليابان القديمة ومفاخرها ، وكأنها مجموعة متتابعة من الصور الملونة المسرفة فى الزخرف . وعباراته كذلك جريئة . فمن عباراته التى أثرت فى جمهوره : « ماذا عساه يوجد فى هذا العالم سوى جسدتين يصيران جسدا واحدا » . وتتحرك شخصياته بعظمة وجلال بعبارات كابوكى العتيقة واصطلاحاتها ، فى حين تنير كلماتها الفعل المسرحى بجلاء صريح ، ينسم بطابع حديث يدهش الأسماع .

ومن مسرحيات فوناهاشى التاريخية الجديدة ما يمد حدود كابوكى الى أبعاد كبيرة حتى أنها لا بد أن تؤدى بمجموعة مختلطة من ممثلى كابوكى وممثلى شيمپا . ومن ممثلى كابوكى من يمر بتجربة مدهشة ، تجربة التمثيل لأول مرة فى حياته على خشبة المسرح مع امرأة حقيقية . وأشهر تلك المسرحيات مسرحية : « قصة السفن السود » التى قامت فيه بدور البطولة نجمة شيمپا الثالثة « يوكوميز وتانى » مع ممثلى كابوكى ، وقد أدى أحدهم دور رجل أمريكى . وتعالج المسرحية موضوعا محبوبا فى اليابان ، موضوع « تاونسيند هاريس » Townsend Harris القنصل الأمريكى فى « يوكوهاما » . فى أواخر القرن التاسع عشر ، وعشيقته اليابانية « أوكيتشى » O-Kiehi . وكانت المسرحية لطيفة فى نظر المتفرج الأمريكى بدرجة غير عادية . كان « هاريس » مكلفا بعقد معاهدة تجارية بين أمريكا واليابان . وأرادت جماعة من العسكريين « السامورائى » (١) أصحاب النفوذ أن تبقى اليابان بأى ثمن بمعزل عن العالم الخارجى . وكانوا ياملون أن ينفذوا مآربهم باقتناع « أوكيتشى » فتاة الجيشا الحسناء أن تكون خلية لهاريس . وكان عليها أن تصرف هاريس عن مهمته ، وتتجسس فى الوقت ذاته لصالح العسكريين .

ومن مناظر هذه المسرحية منظران مؤثران بصفة خاصة ، أولهما

---

(١) السامورائى : طائفة من المحاربين البواسل كانوا يعملون كحرس خاص للإمبراطور أو لبعض الأمراء .

حماسة النظارة للمسرحيات التاريخية الجديدة . ويجرى المنظر الأول واوكيتشى واقعة تحت نفوذ العسكريين الشديد ، وتذكر أن علاقتها مع حبیبها تسوء بسرعة تحت هذا الضغط ، فتعاطى الخمر وحدها في غرقها ، وتسکر على مهل ، ويقر عزهما في النهاية على أن تصبیح « راشامين » rashamen ( وهذا تعبير فاضح يطلق على عشيقة الرجل الأجنبي ) . أما المنظر الثاني فيجری عندما يقوم هاريس ، الذى تعرضه المسرحية في حماسة وعطف ، انسانا صادقا وعادلا ، وعلى خلق حميد فيقدم تحليلا طويلا وذكيا وجدليا لطبيعة اليابانيين . ولقد وجد مثل هذا النمط من المسرح ، الذى لا ينتمى الى كابوكى ، ولا الى المسرح الحديث أو حتى الى مسرح شيما ، مكانته بين الجماهير المحبة للفن المسرحى فى اليابان .

واعتقد أن تاكيتشى تسوجى وتلميذه سنجاكو ، وهوجو ، وفوناهاشى بشعبيتهم العجيبة ، يدقون اجراس الموت لمسرح كابوكى . وتبرز وفاة كيتشيمون التغييرات العريضة التى حلت بكابوكى . بيد أن كابوكى كان من بدايته فنا جامعا . وهو اليوم مزيج من عدة نكهات وخليط من عدة تجارب ، ونسيج عدة مذاهب وبمعتقدات تجمعت خلال الكثير من عصور التاريخ ، أبرزها خيال ممثلها وجمهورها . وهو اليوم لا يكاد يتجاوز ما كان عليه فى أية لحظة من تاريخه الطويل . وطالما كانت اليابان تطك « الخمسة العظام » ، فإن المسرح ليس فى حاجة الى مزيد من التأمين والثقة بمستقبل سليم من كل الوجوه .



أما مسرح عرائس « بونراكو » Bunraku فقد اتخذ مقمره الرئيسى فى أوساكا لقرون طويلة . ويرجع تاريخه الى عهد كابوكى . وبين الفنانين أوامر من الإخوة ، وثيقة بدرجة أنها يتبادلان المسرحيات ويدرسان الأساليب ويتبادلانها فيما بينهما . ويأخذ ممثل كابوكى دروسا فى الفصاحة من منشدى مسرح العرائس الذين يقفون جانبا ويسردون الأفاصيص ، فى حين تمثل الدمى ما يلقونه من كلمات . ويلاحظ لأهب الدمى ممثل كابوكى حتى يتعلم كيف يجعل حركات عرائسه اقرب الى الحياة الواقعية . وإن دراسة أحد الفنانين ليعنى فى الوقت ذاته معرفة الفن الثانى . ومسرح العرائس فى اليابان ، على الرغم مما قد تتضمنه لفظنا « عروس » و « دمية » فى الغرب من معان ، مسرح كبير ناضج . وتبلغ العرائس عادة الحجم الطبيعى للانسان ، بل إن ميونها وحواجيبها وأصابعها ، يتحرك كل منها على حدة مستقلا عن غيره ( ويقضى تحريك العروس الواحدة عمل ثلاثة من اللامين ) ، ويجرى تشغيلها أمام منظر

متقنة الصنع ، ويصاحبها مغنون وموسيقيون يؤدون جيدايو gidayu أو چورورى joruri الذى يعتبر أصعب موسيقى فى اليابان وأكثرها تعبيرا دراميا . ويبدأ المغنون ولاعبو الدمى تدريبهم منذ الطفولة ، ويلعبون فى سن الأربعين أو الخمسين درجة فائقة من المهارة الفنية .

وثمة مغن مسن « ياما شىرونو شوچو » Yamashiro no Shoji منح لقباً إمبراطورياً ، ويعترف به عادة كأعظم مغن فى اليابان . أما لاعب الدمى يوشيدا بنجورو Yoshida Bungoro ، فإنه يبلغ الآن حوالى التسعين من عمره ، وهو أعمى وأصم ، ولم يزل معترفاً به استاذاً قديراً فى تشغيل عرائسه فتمثل فتيات صغيرات وبطلات شبيهات بالسيدات الجميلات ( وفى مسرح عرائس بونراكو يتخصص اللاعب اما فى دى الرجال واما فى دى الاناث . . وقليل منهم من يمارس النوعين ) ، ولم يزل يوشيدا يعرض العابه كل شهر بانتظام . ومن أشهر أدواره ، دور تفقد فيه البطلة بصرها من كثرة بكائها على حبيبها المفقود ، فتقضى وقتها هائمة على وجه الأرض باحثة عنه ( وفى مقدوره بالطبع أن يرد لها بصرها ) ، وتكسب قوتها كعازفة عمياء . ويتجلى فى هذا الدور رابطة رهيبة تقوم بين اللاعب ودميته . فعينا العروس مقلتان تمثلان حالة العمى ، وتحس يداهما الخشبيتان الأشياء بحركة عصبية ، ويقف بنجورو خلفها مواجهاً جمهور النظارة عارضا عليهم وجهه الواهن وعينه اللتين لا تبصران .

و « بونراكو » هو الفن الكلاسى الوحيد فى اليابان الذى يمانى اليوم بعض المصاعب . فمنذ أن بدأ مسرح كابوكى يكتسح اليابان وسيطر على عالم المسرح فيها بممثليه الأذميين ( كما لم يزل يسيطر حتى الآن ) ، أخذت شعبية مسرح العرائس فى الأفول بالتدريج ، ودون هوادة . ومنذ عام ١٩٢٠ ، وشركة الإنتاج « شوتشيكو » تقدم المعونة لعرائس بونراكو باستخدام بعض الفائض من إرباح مسارح كابوكى فى سد العجز السنوى لعرائس بونراكو . وفى عام ١٩٢٦ تهدم مسرح بونراكو الباقى بقفل الحريق ، وشيد مسرح جديد أصغر منه . وجاءت الحرب التى عطلت المسارح كلها ، وحالت بين الشعب وبين ملاهيهِ ، مآخلاً مسرحه الحى النشيط ، وساعدت على انهيار مسرح العرائس .

و ثارت الصعوبة الأخيرة التى واجهت بونراكو منذ حوالى سنة عندما انشقت الفرقة الوحيدة الباقية من لاعبي العرائس الى فرقتين: فرقة تشينامى كي Chinami Kai ، وعلى رأسها « ياما شىرو » العظيم Yamashiro ، وبنجورو ، وفرقة « متسوكاوى »



**Mitsuwa Kai** الخاصة بلاعب الدمي الشساب الموهوب مونجورو **monjuro** . وقد نتج هذا الانشقاق من طوح صغار العاملين في هذا المسرح في مزيد من الحرية ، وفرص أكبر لعرض الأدوار المفضلة التي احتكرها « بنجورو » وغيره من ممداء هذا الفن . وانفجرت مجموعة من القلاقل والاضرابات التي أثرت في وحدة العمل في مسرح بونراكو الذي يختلف في تنظيمه عن كابوكي وغيزه من الأشكال المسرحية في اليابان . وفي عام ١٩٥٤ ازداد مركز بونراكو حرجا وخطورة لدرجة أن العرض الكبير لمسرحية تشو شينجورا **Chushingura** ( المسرحية الكلاسيكية الخالدة التي تصور قصة السبعة والأربعين « رونين » ) الذين انتقموا لموت سيدهم ( التي تستغرق شهرا بطوله ، والتي جرت العادة على كفالتها حتى تجذب إليها جماهير كبيرة كلما أدرجت في برنامج المسرح ، كان لا مناص من الفائه ( وأوقف عرضه في اليوم العشرين ) بسبب قلة الجمهور الحاضر .

ونشط اليابانيون الذين يدركون استحالة استبدال فن آخر بفن العرائس ، وكانوا في غم وكرب بسبب أفوله السريع ، فعملوا على اتقاذه . واتخذت من أجل ذلك خطوات عديدة . فشيدت شركة شوتشيكيو مسرحا جديدا لبونراكو ، تكلف مائتي مليون « ين » في وسط أكثر أحياء الملاحى في أوساكا بهجة وزخرفا . وتتلخص الفكرة التي يقوم عليها هذا المشروع ، حسب العقليّة اليابانية المتميزة ، أن الناس يترددون على المسرح لمشاهدة كل من الدار والعرض ( وهذا بالتأكيد أحد الأسباب التي من أجلها يمتلئ مسرح « كينزكيكان نو » الجديد بالجماهير ) . وقد أعتت الحكومة منذ وقت ليس ببعيد مسرح بونراكو من جميع أنواع الضرائب ، الأمر الذي يجعله اليوم أرخص الأنماط المسرحية الجديدة في اليابان . وتشير كل الدلائل إلى أن الحكومة سوف تقدم العون المالي الكامل لمسرح بونراكو ، تحت رعاية لجنة حماية الملكية الثقافية ، في ظرف سنة أو سنتين . وقد اتخذت فعلا الخطوات الأولى في هذا السبيل بتخصيص بنجورو « كنزا قوميا » ، أو « ملكية ثقافية بشرية » .

ومع ذلك فتحة قبس ضعيف من الضياء يحيط بموضوع بونراكو . فقد أصبحت عرائس بونراكو بدعة طارئة في طوكيو ، ومهمها كان استحسان الناس لها أمرا عارضا سريع الزوال ، أو كان راسخا على وجه الدوام ، فقد بدأت بونراكو ، على أية حال ، تعرض في طوكيو

(١) الروتين : هو السامورائي بعد موت سيده .

لمدة شهرين كل عام بدلا من الفترة المعتادة لجولتها في طوكيو ، وقدرها شهر واحد . وقد يبدو من سخرية الأقدار أن تضطر بونراكو ، بعد قرون طويلة ، للتطلع الى مكان بعيد جدا عن موطنها الأصلي ، طلبا لتقدير الشهب لها ، وإقراره لمكانتها . وإذا استمر الاتجاه على هذا المنوال ، فقد تنتقل بونراكو بكامل هيئتها الى طوكيو . وفي الوقت الحاضر ، وعلى الرغم من أن نصوص مسرحيات بونراكو ووسائلها في العرض معقدة للغاية وملتوية ، فانه يجدر بمن يزور اليابان أن يسافر الى أوساكا لمشاهدة هذه المسرحيات . وفي قلب المدينة فوق ذلك ، مسرح كابوكي ضخم . ثم أن زائر أوساكا سوف يكون بالمثل على مسافة لا تزيد عن خمسة وأربعين دقيقة من تاكازوكا .



ويتخلل الرقص كل مسرح كلامي في اليابان بما في ذلك مسرح العرائس . وفي كل مسرحية نو ( فيما عدا فواصل كيوجين Kyogen ) فقرات وذرى راقصة طويلة ويبدو العرض كله في انظارنا العصرية رقصا ذا سمة درامية وشاعرية بارعة . وتقع كابوكي هي الأخرى بصورة أكثر وضوحا في هذا الإطار . فثلث ربتوارها رقص خالص، وثلثه تراجيديا هوية من نمط تاريخي فخم ، والباقي مسرحيات رومانسية وعائلية . ومع ذلك فمسرح كابوكي كله يلفه غشاء من الرقص . وقد ينبثق الرقص في مشهد monogatari عندما يبدأ الممثل فجأة بحكاية تفاصيل حدث مضي، فيمثل بالرقص الوقائع مستعينا بمروحة أو سيف أو قطعة من القماش . وفي لحظات أخرى ، ينقلب المسرح من تلقائه مسرح عرائس ، وتبدأ شخصياته الرئيسية في الرقص مثلما ترقص الدمى ، بحركات مرتجلة غير منتظمة ، حسب طبيعة مسرح كابوكي التي تنسم باللاعقلية الجمالية التي تجعل الأشياء كلها ممكنة . أو قد يؤدي ممثل دور البطل أفيدخل الى خشبة المسرح أو يخرج منها بحركات راقصة ، بدلا من أسلوب الدخول والخروج العادي الخالي من القوة والتأكيد . وقد يشهد الإنسان الرقص في منظر « ساواري » sawari تبسود فيه امرأة وهي تناجي نفسها بحدث من حظها أو حبيب قلبها ، وتنسق أبعادها ووضعاتها في تتابع طويل من الحركات التي تتشابك وتتداخل فهي في ذلك أشبه براقصة منها بمثلة ، حسب المفهوم التقليدي . وفي بعض الأحيان ، يطلب ممثل الشخصية الرئيسية ، اذا كانت شخصية نحاكم أو نبيل ، أن يرقصوا من أجله ، « لتلهية فكره » ، ومن ثم تبدأ سلسلة من الرقص الخالص . وفي بعض المسرحيات ، يتلفن البطل دروسا في الرقص أمام النظارة . وفي إحدى المسرحيات يبدع

صانع عرائس صورة تشيع فيها الحياة ، ومن ثم تشرع الشخصيات  
في الرقص معا .

وتستخدم خطة تحويل العقدة المسرحية لخلق عذر يبرر تقديم  
الرقص ، في ادخال بعض الفنون الأخرى المتصلة بالمسرح ، وعلى الأخص  
الموسيقى ، في العرض المسرحي . وتصاحب الموسيقى بصورة ما جميع  
مسرحيات كابوكي . وإذا كان الممثل يؤدي دور مفن أمي ، فإن عليه  
أن يغنى حتى يضمن لمسة من الحقيقة الواقعة على تشخيصه ، وعليه  
أن يصاحب غناؤه بالعزف على آلة الساميزن . وفي إحدى مسرحيات  
كابوكي ، وتلور حول شخصية غانية تسمى « أكويا » ، وهو الدور  
المفضل عند « أوتيمون » ، يتكون الأداء في قسمه الأكبر من عزف على  
آلات ساميزن وكوتو وكوكيو على التوالي ، وهي الآلات الموسيقية اليابانية  
التقليدية التي كانت سيده أنيقة تتفنن عزفها منذ مئات السنين .

والامكانيات المسرحية في اليابان التي مجموعها لا حصر لها .  
فالمسرح الكلاسيكي قد امتص حواجز الرقص بدلا من أن يهدمها كما حدث  
في الصين . وبدلا من أن تبطل الموسيقى والرقص الدراما ، كما حدث  
في الهند واندونيسيا ، فاتهما تملقا معها في وضع متوازن . وبالإضافة  
إلى ذلك فإن اليابان لم تزل تملك رقصات شعبية متنوعة : رقصات  
الحصاد ، والأسد ( من الصين ) ، والديك والحصان ، ورقصة صيد  
السماك الكبيرة ، ورقصات « بون » المشهورة التي تؤدي إلى ختام  
أفضل الصيف عندما تحتفل الأقاليم كلها ، بأساليبها المختلفة ، بعيد  
الموتى ( ٢ نوفمبر ) All Soul's Day بالرقص حتى ساعة متأخرة من  
الليل . ويمكن رؤية كل هذه الرقصات ، في صورة حرائق لائقة ، في  
مناسباتها الخاصة ، وذلك في حوالي الأثنتي عشرة قاعة موسيقية ،  
ومسارح الفودفيل في الحي التجاري بطوكيو . ويقدم مسرح  
« نيتشيجيكي » Nichigeki ، على سبيل المثال ، عرضا يستغرق  
ساعة كاملة بين الأفلام السينمائية التي يعرضها ، ثلاث مرات في  
اليوم ، بشعب الأذواق اليابانية عند الجمهور بهذه الرقصات ، وغيرها  
من مختلف أنواع الرقص الياباني والأجنبي . وفي اليابان أيضا طلب  
كثير للباليه الغربي . وفي طوكيو عدة مدارس باليه خاصة ، شكلت  
فرقتين متفرعتين بنوع ما . واستقطعت إحدى الفرقتين أن  
تستقدم « نورا كاي » Nora Kay إلى اليابان في العام الماضي لمدة  
شهرين ، قامت فيهما بدور النجمة . وقدمت المجموعة بعض الباليهات  
في صعوبة باليه بحيرة البجم ( باكملها ؟ ) وحديقة النليق ، والطائر  
الناري . واستجاب الجمهور للعروض بحماس لا يصدق العقل ،

واحتمى بنوراكبي احتفاء أشد حرارة من الحفاوة التى قابل بها « بافلوفا » نفسها حين رقصت فى اليابان لمدة أسبوع منذ ثلاثين عاما . وقد بيعت جميع تذاكر المسرح قبل ليلة الافتتاح ، وطالب الجمهور باعادة العروض فى حفلات أخرى ، فكان له ما أراد ، وأتى الغيبة اليابانيون المراهقون والطلبة عشاق المسرح من « تاكارازوكا » يتراحمون على غرف الملابس خلف الكواليس فى حفلات الباليه الغربى .

وفى كل هذه الخميرة من فنون الرقص فى اليابان ، نجد أن رقصات الجيشا التى تدور فى كل مكان ، هى أكثرها انتشارا وشيوعا . ويستطيع الإنسان أن يشهدها على نطاق واسع فى فصل الربيع إما فى رقصة « ميياكو اودورى » Miyako Odori ( ويسمىها الأجانب « رقصة الكرز » ) فى مدينة كيوتو ، أو رقصة أزوما Azuma فى طوكيو . ولتقديم هاتين الرقصتين ، تجمع أحسن فتيات الجيشا فى المدينة بواهبهن ، ويشغلن مسرحا من أكبر مسارح المدينة ، يعرض فيه رقصهن طول اليوم لمدة أسبوعين ، على مستوى حرفى . ولما كان المسرح الكبير يختلف فى مقتضياته عن حجرات الاستقبال الصغيرة التى يرقصن فيها عادة ، فانهن يستعرن الكثير من الفواصل الراقصة الخاصة بمسرح كابوكي ، فيؤدينها مع منوعاتهن اللطيفة الخاصة بالجيشا . ويقوم أحد مدربي الجيشا ، فى الغينة بعد الغينة ، بتقديم تلميذاته الممتازات ، الحاليات والسابقات ، فى عرض طويل فى أحد المسارح العامة . على أن الناس يشهدون عادة رقص الجيشا فى الغرف الخاصة بالمطاعم ، حيث يتاح لكل انسان أن يدموهم وقتما يشاء ليعرضن رقصهن عليه وحده .

وفى رقص الجيشا فن مقيد ، من حيث انه قليل الحركة ، يصور فيه التوتر الداخلى فى نفس الراقصة بأقل ما يمكن من الأداء الخارجى ومن حيث اختصار الرقص الى اصوله الجمالية الجوهرية ، حتى لتبدو غمزة العين أو طرقة الاصبع ، إيماءة قوية تثيرى الأظفار . وفى رقصات الجيشا ، كما فى رقص تاكارازوكا ، وعلى عكس رقص كابوكي ، تتخصص الفتيات سريعا فى رقصات الرجال أو رقصات النساء . أما فى رقصات الرجال ، فانهن يمثلن بالرقص مشاهد قصيرة مقتضبة ، تصور محاربين سكارى ، أو منظرا حربيا فيه نابل يشد قوسه ويصيب هدفه . أما ربرتوار الرقص النسوى فانه طويل لا يفرغ ، ومع ذلك فان موضوعه دائما الحب .

والصورة التقليدية التى يمثلها الغربى دائما للرقص الشرقى - وتشمل فتيات شرقيات يثرن المشاعر الجنسية ، يشتمان بشباب

حريرية شفافة ، ويهززن أردافهن - هذه الصورة هي الشيء الوحيد الذى يستحيل رؤيته فى اليابان . وكان الجنود الأمريكان فى اليابان أول ضحايا هذه الفكرة الأسطورية . لقد سمعوا كلهم عن فتيات الجيش ، ولكنهم أصيبوا بخيبة الأمل عندما دخلوا فى تلك البيوت المغطاة أرضيتها بالحصر ، وجلسوا فى الغرفات الخصوصية ، وفى حين سرى فى الجو صليل آلة الساميزن ، راحوا يرقبون فتاة الجيش التى ترتدى طبقات عديدة متراكبة من الكيمونو الثقيل ، وهى تؤدي رقصاتها المحددة الأسلوب ، وتوجه حركاتها حسب خلجاتها الداخلية .

أما الأغاني التى تصورها فتاة الجيش بأبمايات بطيئة تكاد تكون ثابتة ، وإيمازات حركية لا يدركها المشاهد لأول وهلة ، فإنها قد تتحدث عن الحب ( وهى عميقة الأثر فى نفس اليابانى ) ، ولكنها تبدو للأجنبى مبتورة لا معنى لها ، وبعيدة عن مداركه ، هى والمعارف التى تترجمها ، مثال ذلك « أنا عندليب ، وأنت شجرة برقوق ، وأنا ابنى عشى قى أقصانك ... » والكثير من الأغاني حزينة ، تتحدث إما عن حب مفعج وغير مثير ، وإما عن ألم الفراق واستحالة لقاء الحبيب . وكل سائح يشهد « أوهان سان O-Han-San » مثلا ، وهى فتاة جيشا من مدينة أوساكا ، تمتلك اليوم فى طوكيو مطعما إفاخرا به مسرح ، وتعتبر دون أدنى ريب أعظم راقصة فى اليابان ، يشهدها وهى تؤدي إحدى رقصاتها الخالية من الإثارة ، والمركزة تركيزا خفيا مبهما ، حقيقى بأن يلدف الدموع بدلا من أن تثور أحاسيسه الجنسية . وليس فى آسيا ما تقدمه لمن يتوقع رؤية الرقصات التى تخلع فيها الثياب قطعة بعد أخرى strip-tease وتفضل معظم الراقصات ضياع أجسادهن على أن يعرضن على الأنظار ركبهن . ولم أشهد رقصة آسيوية تعرض فيها من جسم الراقصة بقدر ما تعرضها رقصة الباليه ( التوتو ) .

وعندما بدأ الرقص مع نمط شيميا المسرحى فى القرن التاسع عشر ، فصل بالتالى من جميع الأنماط المسرحية اللاحقة . وجرى هذا الأمر بصفة خاصة فى المسرح الحديث . ويبدو للأجنبى أنه من التناقض أن اليابان التى تفيض أحاسيسها بالرقص ، والتى يتربك كل نمط مسرحى فيها من مجموعة من الفنون الأخرى ، لا يزال بها مكان لمسرح مجرد تماما من الرقص . بيد أن الحقيقة أن المسرح الحديث طاقة قوية فى حياة اليابان الحاضرة رغم ثورته ضد المسرحيات الكلاسيكية ، ورفضه الرقص والموسيقى كفنيتين مساعدين لفن المسرح ، وجزء هام جدا فى التطور المسرحى الشاسع فى اليابان .

## المسرح الحديث

يرى اليابانيون أن مسارحهم الكلاسية قد بدأت تلى وتضمحل قليلا بعد أن عاشت قرونا طويلة ، رغم قدسيته ، ورغم أنهم يتمتعون بها كثيرا أو يعيدون اكتشافها بمقولهم . وثمة عدد متزايد من جمهور الشعب يتحول الى المسرح الحديث ، أو « شنجيكي » shingeki ( أى المسرح الجديد ) كتعبير أقرب ما يكون الى عقولهم وأفكارهم وأكثر انتماء الى العصر الحاضر . وكانت بضغ السنين الأخيرة ذات أهمية خاصة بالنسبة الى هذه الجماعة من الناس ، وبالنسبة الى كل انسان آخر يتطلع الى مستقبل اليابان فى المسرح ، بدلا من أن يتأمل فى ماضيها العظيم .

وفى عام ١٩٥٣ ، اتمت حركة المسرح الحديث فى اليابان عامها الثلاثين . ومهما بدت لنا هذه الفترة من الزمان قصيرة ، إلا أنها تعنى الشيء الكثير فى نظر اليابانيين . فهى تثبت أن المسرح الحديث قد كابد وتحمل ، وأنه بقى حيا رغم ما اعترضه من مصائب كبيرة ، وفى غضون الاحتفالات المتنوعة لبعض العروض التذكارية الخاصة ، وافتتاح المسارح الجديدة ، والآداب التذكارية ، وفى عدد لا يحصى من الرسائل ومقالات التهنئة فى الصحف والمجلات المختلفة ، كان فى ذروة الفكر اليابانى أمران تم تحقيقهما : أولهما أن المسرح الحديث قد بلغ أخيرا درجة من الشمعية يمكن مقارنتها بشعبية المسارح الكلاسية ، وهذه نتيجة كانت تبدو دائما مستحيلة ، وثانيهما أن المسرح الحديث قد تحول كلية ، من الوجهة السياسية ، بعيدا عن اتجاهاته اليسارية والشيوعية التى كان يتخذها فى بداية أمره ، وراح يزدهر ، لا يعيقه أى اعتبار آخر سوى حصوله على مسرح جيد .

ومن المقدر أن حركة المسرح الحديث فى اليابان قد بدأت فى السابع عشر من شهر يونية عام ١٩٢٤ ، عندما ظهر مسرح « تسوكيجي الصغير » فى قاعة صغيرة شبيهة بالشونة فى البحر ، التجارى بطوكيو . وكانت الفكرة وراء تأسيس هذا المسرح مركبة . فكان القصد منه من ناحية الدعاية والاحتجاج ضد الحكومة ، وكان فى الوقت ذاته مشروعا يستهدف الفن . وكان المأمول أن يصور هذا المسرح الرأى العام ، ويعكسه فقط من وقت لآخر . ولما كانت اليابان قد فتحت أبوابها للعالم الغربى ، منذ زيارة القبطان « بيرى » الأمريكى ، وطرأ عليها سلسلة من التغيرات الكبرى فى بنيتها الاجتماعية ، وتطورت نفسها سريعا بالأساليب

الحضرية الحديثة ، وعلى خطوط المدنية الغربية ، وبرزت قوة دولية كبيرة ، فقد تراءى لأصحاب « المسرح الصغير » أنه من غير المعقول أن يظل أسلوب المسرح على ما كان عليه منذ قرون طويلة . وحوار « المسرح الصغير » في نبطه حتى يتمشى مع مقتضيات الوضع الجديد ، فاتخذ الأسلوب الغربي بما فيه من تمثيل طبيعي ، ومواقف تماثل الحياة الحقيقية ، وجو واقعي ، وكلها أمور تتباين تباينا صارخا مع المسارح اليابانية التقليدية ، بل وحتى مع نمط « شينبا » نصف الحديث . ويحكى أن أول مرة مثلت فيها جريمة قتل ، بالزى الغربي ، اندفع أحد المتفرجين من مكانه متجها إلى منصة المسرح ليمنع وقوع الجريمة .

ولم تكن اليابان مع ذلك تجهل المسرح الغربي كل الجهل قبل ظهور « المسرح الصغير » ففي حوالي عام ١٨٩٦ كان معظم مسرحيات شكسبير قد ترجمت إلى اللغة اليابانية ، وترجمت مسرحيات إبسن بعدها بوقت غير طويل . وفي عام ١٩٠٢ قامت شبة فرقة من ممثلين يدعون أنهم ممثلو كابوكي بجولة وصلوا بها إلى أوروبا ، وعادوا منها إلى اليابان يقولون أنهم أصبحوا حجة في المسرح الغربي . وقد عرضوا في طوكيو ترجمة لمسرحية هاملت ، وأعلنوا عنها على أنها «أعظم دراما في أوروبا» وجطوا هاملت يركب على دراجة ويخترق المشى بين صفوف النظارة . ليصعد إلى خشبة المسرح . على أنه في وقت ظهور « المسرح الصغير » كانت حركة المسرح الحديث تتصل أساسا بروسيا السوفيتية ، فاحتفى كل مؤسس هذه الحركة وشخصياتها الالامعة القيادية ، على وجه التقريب بالافتكار الثورية التي تمثلها روسيا السوفيتية . وتبنوها ، وراوا في حكومة اليابان ظلما أشبه بظلم الحكم القيصرى ، وفي المجتمع الياباني فسادا ومعتقدات خرافية تشبه ما كان سائدا في المجتمع الروسي في عهد ما قبل الثورة .

وثمة حادثان يوضحان هذه الألفة الأيديولوجية والعملية التي انعقدت بين مسرحي البلدين . فقبل ولادة « المسرح الصغير » ببضع سنوات ، ذهب كونت هيجيكاتا يوشى Count Hijikata Yoshi إلى روسيا ليدرس في « مسرح الفن في موسكو » ، ثم عاد إلى اليابان مجردا من لقبه ( فقد تنازل عن اللقب في شيء كثير من البداية ) متمتعا بمركز لا ينازعه فيه أحد ، مركز أقدر مخرج مسرحي ياباني في الأساليب الغربية ، وأكثر رجال المسرح معرفة بالأساليب الحديثة الصحيحة ، واحتل لغوره منصب رائد « المسرح الصغير » ، وكان أعظم شخصية سوفيتية الطابع ، قوية النفوذ ، والدعاية في هذا المسرح . وبرزت الرابطة الثانية مع الاتحاد السوفيتي بعد ذلك بقليل في عام ١٩٢٨ عندما عادت فرقة من ممثلى كابوكي من زيارتها لروسيا . وكان أحد ممثلى هذه الفرقة واسمه

«ايتشى كاوا تشوجورو» Ichi-Kawa Chojuro قد تأثر كثيرا بالتجارب السوفيتية في المسرح كجتمعت حتى ، لدرجة أنه قطع علاقته بكابوكى وكون فرقة خاصة به أسماها «المسرح التقدمى» « زينشين زى » ، ووزع ربرتوار هذه الفرقة بين كابوكى والمسرحيات الحديثة ، وشيد تكتنا على الأرض التى تملكها أسرته لسكنى الممثلين الذين جمعهم حوله ، وأقام الجيمع معا، يزرعون الأرض فى أوقات فراغهم بين ساعات الدراسة والتدريب .

ولم تمض عشر سنوات على انشاء المسرح الصغير ، حتى أصبح الجو اليسارى الذى تخلل المسرح اليابانى الحديث ثقيلًا لا تطيقه الحكومة . وبعد فترة استهلاكية كانت فيها المسرحيات تلفى ، والنصوص يشطبها الرقيب ، ورجال الشرطة يحضرون جميع العروض جالسين فى مقصورات أعدت خصيصا لهم ، أغلقت الحكومة المسرح الصغير ، ونفى هيجيكاتا الى روسيا . وبدأ « المسرح التقدمى » فى تقديم مسرحيات كابوكى الكلاسية .

وفى هذه الآونة اشتعلت حرب الباسفيك ، وأصبح كل من كان له صلة بالمسرح الحديث من المشبوهين . فحددت اقامة « سندا كوربا » ، مثلا ، وهو اليوم أشهر ممثل ومخرج فى اليابان . حتى « فوناهاشى سييتشى » الكاتب المسرحى اليابانى المحافظ الثرى الذى شب ، وهو طالب فى التعليم السالى ، على عروض المسرح الصغير ، فانه ظل فى هذه الحقيبة مغمورا ، لا يسمع عنه أحد ، ولا يخرج أحد مسرحياته ، الى أن وقعت هزيمة اليابان ، وتعطل غير هؤلاء من ممثلى المسرح الحديث عن العمل معظم الوقت .

وعندما احتلت اليابان ، عاد « هيجيكاتا » الى وطنه ، وبرز غيره من رجال المسرح الحديث . وبعد ذلك بفترة ليست بطويلة ، أصبح ايتشىكاوا تشوجورو ومسرحه التقدمى الممثلين الرسميين للحزب الشيوعى . وبدأ المسرح الحديث مرة ثانية على صلة بالروسية أقوى من أى وقت مضى . وكانت أولى المسرحيات التى عرضت فى دور المسرح الحديث هى : «تحت اشجار القسطل(١) فى براغ» لسيمينوف ، و « الأعماق السفلى » لجوركى ، و « الجرية والعقاب » لنستوفسكى ، و « بستان الكرز » لتشيخوف ، و « البعث » لتولستوى .

ويبدو كل هذا فى نظر الأجنبى ، مع موجة الحماسة العارمة التى اضطربت فى الجناح اليسارى والتى ولدتها « أيام مايو » ، و « الإعلام الحمر » ، و « نقابات العمال » التى انبثقت فى أعقاب الحرب العالمية ،



انحيازاً كاملاً للجانب السوفييتي . ودأب الأمريكان يسألون اليابانيين : « لماذا لا تعرضون أية مسرحيات أمريكية أو انجليزية ؟ » . بيد أن الإجابة عن هذا السؤال كانت بسيطة . فبينما كان الروس يعطون اليابانيين كل النصوص التي يطلبونها ، دون مقابل ، ودون التحفظ بأية حقوق ، كان الأمريكان يقيمون المراقيل ، بالمطالبة بحقوق الملكية الأدبية ، وحق الأداء العلني ، والعقوبات المذهبية ( الايديولوجية ) . أما بخصوص معاملة القيادة العليا لقوات الحلفاء لوقف المسرح الياباني ، فقد حدثت بعض الفضائح المشهورة . ففي ذات مرة ، طولب اليابانيون باخراج مسرحية « كل ابنائى » لأرثر ميللر ، ولكنها سرعان ما سحبت عندما ارتأى لأصحاب الشأن ، بعد تفكير لا حق ، أنها غير مناسبة لنولة مهزومة كاليابان . بل أن مسرحية « ميكادو » السلمية التي لا ضرر منها ، وهى من تأليف جيلبرت وسوليفان ، كانت مرة مركزاً لعاصفة هبت خلف الكواليس . فقد حمل بعض موظفى الاحتلال الجهات اليابانية على اخراج هذه المسرحية ، بأمل أنها سوف تكون خطوة نحو تدمير خرافة عبادة الإمبراطور . على أنه حدث فى يوم البروفة النهائية للمسرحية ، أن خشى موظفون آخرون ، من البريطانيين هذه المرة ، أنها سوف تنعكس ، من جانب اليابانيين ، ضد الأسرة المالكة الانجليزية ، أو على الأنسواء من ذلك ، أنها سوف تظهر على حقيقتها ، مسرحية تسخر من السياسة البريطانية ، فأجبروا الأمريكان أن يعيدوا اقتناع اليابانيين بترك المشروع ، وإعادة المبلغ الكبير الذى جمع من بيع التذاكر مقدماً الى أصحابه . وبمثل هذه الطرق ، كانت سلطات الاحتلال نفسها ، تعمل دون ادراك منها ، فى مصلحة العناصر اليسارية فى المسرح الياباني . والأمر العجيب فى كل هذا أن المسرح الحديث لم يكن بالمرّة شعبياً فى هذه الفترة ، فلم تكن عروضه تجذب جمهوراً كافياً أو تاتى بدخول مزايج ، رغم تقدير الناس أحياناً لجدارته الفنية ، وأحياناً أخرى لرسائله البارعة .

وعلى غير توقع ، وفى غضون السنوات القليلة الماضية ، وبعد هذه التقلبات الأولى ، بدأ المسرح الحديث أخيراً يبرز كمسرح ذى هدف وكفاءة فنية أصيلة . وأعجب من هذا ما حظى به من نجاح شعبى هائل . وقد استخلص رجال الاحصاء الذين كانوا يرقبون هذه الظاهرة بشئ من عدم التصديق ، بعض الأرقام المقلعة . ففي طوكيو وحدها كانت عشرون فرقة تعمل ، ولم يكن بالمدينة قبل الحرب أكثر من ثلاث فرق . وكانت كل فرقة تضم عدداً من الأعضاء يبلغ الخمسة عشر ، واستطاع الكثير من الفرق الكبيرة أن يتحمل ما يقرب من الخمس عشرة متفرغاً . وكان تحت تصرف هذه الفرق حوالى خمسة عشر داراً للتمثيل تعمل بصفة دائمة . واليوم تجذب عروض أية مسرحية جيدة ، على وجه التقريب ، حوالى

عشرين ألف متفرج في المجموع ( وكان الحد الأعلى قبل الحرب حوالي ثلاثة آلاف . اما الأرقام القياسية فتبلغ الخمسين ألفا ) .

ومن الأمثلة التي تبرهن على هذه الظاهرة ، ذلك النجاح الكبير الذي حظيت به في عام ١٩٥٤ الترجمة اليابانية للمسرحية آرثر ميللر « موت بائع » . ولعل الطريقة التي ارتقت بها هذه المسرحية في مدارج النجاح نموذج من هذه الخطوة غير المتوقعة التي تستقبل المسرح الحديث في هذه الأيام . فقد بدأت مسرحية « البائع » salesman ، وينطقها اليابانيون « سيروزومان » كانتاج لمسرح « فن الشعب » ( مينجي زا ) وهي إحدى الفرق الكثيرة التي نبتت من حيث لا يعلم أحد بعد الحرب ( وهي اليوم من كبريات الفرق ) . وقد بدأ مخرج الفرقة « سوجاوارا تاكيشي » Sugawara Takeshi ، وهو أحد أعلام الفن فيما بعد الحرب ، يقيم شهرته بمسرحية « صوت السلحفاة » ، وأعقبها بعد وقت قليل بمسرحية « القمر أزرق » . وبدأت مسرحية « البائع » . شأنها شأن مسرحياته الأخرى المعتدلة الناحجة ، بداية متواضعة في مسرح صغير بعيد عن وسط المدينة ، أو على حد تعبيرنا الأمريكي « خارج برودواي » . على أنها استمرت منذ ليلة الافتتاح ، وليلة شهر كامل ، تعرض في مسرح مكتظ كامل العدد ، في جميع الحفلات . وكانت الضجة التي صاحبت عروضها شديدة ، لدرجة أن العرض كله انتقل في الشهر التالي الى دار « المسرح الإمبراطوري » الأنيق الذي يتسع لآلاف وأربعمائة متفرج ، ويقع في مواجهة القصر الإمبراطوري مباشرة . واستمر عرضها في هذا المسرح ، وبيعت التذاكر بثمن يعادل دولار وربع دولار للتذكرة ( والتمن الأقصى للتذكرة في معظم عروض المسرح الحديث هو عادة خمسة وسبعون سنتا ) . ولم تقف الحفلات عند هذا الحد ، إذ قامت الفرقة بعد ذلك بمناظرها ومهماتا بجولة في اليابان ، وأدت عروضها وسط عواصف من التصفيق المدوي في كيوتو ، وناجويا ، وأوكاياما .

وعندما أخرجت مسرحية « البائع » في طوكيو ، أبدى بعض الأجانب ارتياهم في صواب هذا الاختيار ، وشعر البعض أنها لا تعكس أحسن مظاهر الحياة في أمريكا ( إذ قد يفسرها اليابانيون بأنها تصوير سيء لأسلوب الحياة في أمريكا ) . وشعر آخرون بأن المشكلة في المسرحية اجنبية كثيرا بالنسبة لليابانيين ، فلا يستطيعون فهمها . على أن زد الفعل الأجمل الذي أبداه اليابانيون ، حسبما اتضح من الانتقادات والأحاديث التي جرت بعد العرض ، يدل على أنه ليس ثمة ياباني غادر المسرح وهو جاف العينين ، وقد جرت التعليقات التي خزجت من أفواه المتفرجين على النحو الآتي : « هكذا كل العائلات ... كثيرة الطموح

فى شأن أبنائها ... » ولم تظهر فى المدينة فى الواقع أية موجة معادية  
لأمريكا .

وكان اخراج مسرحية « ايفانوف » أولى مسرحيات تشيخوف ، فى  
الاحتفال بالذكرى الخمسينية لوفاة الكاتب المشهور ، موضوعا آخر  
يستحق الذكر . فقد تكون المسرحية ، فى نظر أى غربى عادى ، بعيدة  
جدا عن أنماط العقلية اليابانية ، بموضوعها النفسانى القامض السابق  
لفرويد الذى يدور كله حول كره الذات والتعاسة ، ومن ثم لا يوجد له  
أى تفسير . ومع ذلك فلم تكن المسرحية نائية عن افهام اليابانيين ،  
وعرضت أمام جماهير مسلوبة اللب . وكما أن الأجانب الذين  
يعيشون فى اليابان ولم يزالوا يحملون فى نفوسهم حساسية  
الاحتلال ، يخطئون كثيرا فى تقديرهم لليابانيين ، فإن اليابانيين  
بالمثل ، يختلف نظرتهم الى المسرحيات الغربية عن نظرنا نحن  
الغربيين فيها . وأحيانا تكون نظرتهم تلك غير موفقة . فقد يقع مثل  
يابانى فى بعض الأخطاء بسبب عدم معرفته للأماليب الغربية فى السلوك  
معرفة صحيحة . فقد يحتفظ بميسم السجائر مضغوطا بين أسنانه ،  
أو يترك كوبا من الشيرى<sup>(١)</sup> ارتشف منها بعضهم قليلا ، ولكنها لم تزل  
مملوثة ، فى ناحية ما من المسرح ، أو يلبس أنفا كاذبا أكبر قليلا مما  
يجب ، أو يؤدى دورا أجنبيا لا يصح فيه شعره ( والصبرة )<sup>(٢)</sup> هى  
اللون الوحيد الذى يمكن أن يصبغ به الشعر الآسيوى الأسود . فيرتدى  
شعرا مستعارا قد يبدو غير مناسب فى نظر الغربى . ومن المؤكد أن  
اليابانى يرى المسرحيات بعقليته الخاصة — فالمشاحنات العاقلة تبدو له  
مؤثرة أكثر من غيرها من الأمور ، أكثر من الحيرة مثلا ، أو قد يعتبر أن  
موضوع المسرحية هو العلاقة الجنسية ، فى حين أن موضوعها غير ذلك .  
وفى مسرحية ايفانوف ، انطلقت الضحكة الكبرى فى الحلقة من أفواه  
النظارة ، بدرجة مدهشة ، عندما أشير فى الحديث عن الانتحار الى أنه  
« شوبنهاورى للغاية » .<sup>(٣)</sup> على أنه مهما اختلفت نظرات الغربيين  
واليابانيين عن بعضها البعض ، فإن قدرنا مشتركا من الفهم يربط النظرتين  
بالتأكيد ، أية ذلك شعبية هذا النمط من المسرح الحديث فى اليابان .

وقد حظى المسرح الحديث ، الى جانب نجاحه ، بآيات التمجيد  
والتكريم ، وشرعت صحيفة « مينيتشى ديلي » الفنية ، والكثير من الجمعيات  
الثقافية الخاصة والعامة فى تقديم الجوائز والمكافآت للمسرح الحديث .

( ١ . ) خمر آسيانية .

( ٢ . ) اللون الأحمر المائل الى الحمر .

( ٣ ) شوبنهاور ، ارتق — فيلسوف ألمانى ( ١٧٨٨ — ١٨٦٠ ) — تأليف كبير فى

الفلسفة وعلم النفس ، اذ جعل « الارادة » محور البحث ، وقلب على آرائه  
النزعة الشاؤمية .

وعملت وزارة التعليم بالمثل ، منذ عام ١٩٤٨ ، وخلال مهرجانها السنوى للفنون ، على تشجيع جميع المؤدين المسرحيين ، وتقديم منح نقدية كبيرة للأعمال الممتازة . وأصبح اليوم ممثلو المسرح الحديث وكتابه ومخرجوه مرشحين لهذا التقدير الرسمى الذى لم يكن يناله فى الماضى الا فنانون المسرحيات الكلاسيكية المقدسة لقدمها ، مثل مسرحيات كابوكى ونو . وفاز بأول هذه الجوائز الوزارية المخصصة للمسرح الحديث ، فى عام ١٩٤٩ ، ممثلة تدعى « تامورا أكيكو » Tamura Akiko وهى عضوة مؤسسة فى « المسرح الصغير » ، وذلك لأدائها فى مسرحية « أنا أذكر ماما » I remember Mama وفازت فرقة أخرى بكامل هيئتها بجائزة أخرى ، تلك هى فرقة « مسرح الممثل » ، وذلك لتفوقها ، وتقديمها الباهر خلال السنة . وثمة دلالة أخيرة على التغيير الذى طرأ على المسرح الحديث ، ظهرت عندما منحت وزارة التعليم جائزتها السنوية لعام ١٩٥٥ لسيندا كوريا ( وكان قد منع منذ بضع سنوات من التمثيل فى أية مسرحية بسبب ميوله اليسارية وتدخله فى شئون الحكومة ) مكافأة له لإخراجه مسرحية « الملاك » وهى تراجييديا عائلية تقوم على الأخلاق المسيحية ، ألقتها إحدى كاتبات المسرح اليابانيات ، اسمها « تاناكا سيومي » Tanaka Sumie

ولعل من بين جميع دلائل الازدهار التى تلالأ بها المسرح الحديث خلال السنوات الأخيرة ما لم يقابل بحفاوة وترحيب أكثر من اتمام تشييد مسرح « الممثل » الذى تكلف ربع مليون دولار ، وهو أول مسرح كامل المعدات ، صمم خصيصا للمسرحيات الحديثة ، منذ حياة « المسرح الصغير » القصيرة ، لاثنتين وثلاثين سنة خلت . وهذا المسرح من أحدث مباني طوكيو ، من الناحية المعمارية ، ويبدو فى الغالب كحظيرة طائرات غربية الشكل . وفى داخلها ، تشكل الحوائط الممتصة للصوت المقامة بالألواح الخشبية السمكية ، ثلاثة أرباع الدائرة حول الأربعانة مقعد فى الطابق الأرضى والشرفة .

ومنذ افتتاح المسرح فى أبريل عام ١٩٥٤ حتى وقت كتابة هذه السطور ، كان الأقبال على كل مسرحية شديدا ، حتى لقد اقتضى الأمر اضافة كراسى تطوى على طول كل الممشى لاستيعاب الطوفان من المتفرجين . وتشغل خشبة المسرح مع الأجنحة وخلف المسرح مساحة من أرضية الدار أكبر من المساحة الكلية التى تشغلها قاعة النظارة . وأعدت جميع الأدوات والمعدات المسرحية بقدر من الابتكار . فمثلا أقيمت الميكروفونات على مسافات ستراتييجية بعيدة عن قوس فتحة المسرح ( البروسينيوم ) ، وفوق سطح السقف ، وفى مؤخرة قاعة النظارة . ويتيح هذا الأمر لونا جديدا من الواقعية فى المؤثرات الصوتية استغلهم فى اخراج « مسرح الممثل » لمسرحية « المصباح الأحمر » لمافونا يوتاكا Mafuna Yutaka

وهي مسرحية مأخوذة من تجارب المؤلف الشخصية في منشسوريا قبل الحرب ، تعالج الصراع الذي كان يضطرب في نفوس المتعلمين ضد سيطرة العسكريين المتزايدة على الصين ( وترمز مسرحية « المصباح الأحمر » في تلك الآونة الى خطر الحرب التي تهدد اليابان ، لا الى خطر الشيوعية ) .  
وثمة منظر في تلك المسرحية يصور غارة جوية . فبينما يهرع الممثلون على خشبة المسرح باحثين عن مأوى لهم ، ويقعون ويتصايحون فرعين ، تطلق المكروفونات أزيزا مدويا ، وفرقة الينابيع الرشاشة لتمثيل غارة جوية فوق الرؤوس . ولما كان الصوت يبدو قادمًا من الخلف حتى يختفى أماما على مسافة ما ، فإن بعض النظارة كانوا يحنون رؤوسهم للحظة عابرة قبل أن يدركوا أنهم في المسرح .

ولم يزل المسرح الحديث ، رغم مماثلته للمسرح الغربي ، يعمل تبعا للقواعد اليابانية الخاصة به ، وتبدو بعض تطبيقاته محيرة للأجنبي الذي اعتاد أساليب بروكساي . من ذلك أنه إذا أخرجت مسرحية « ابنة لجامر جيرتون » ، في اليابان ، فإنها سوف تعتبر من نمط المسرح الحديث ، ولن يزناب أحد في صحة ذلك . فيكفي أن تكون المسرحية آتية من الغرب أو تكون غربية الأسلوب حتى تغدو « مسرحا جديدا » .

وتبعا لوجهة النظر هذه ، فإن الكوميديات الموسيقية الشعبية في طوكيو تشكل هي الأخرى جزءا من حركة المسرح الحديث ، فهي في بعض الأحيان تؤخذ مباشرة من الغرب ، مثال ذلك « الأمير الطالب » أو « زمن زهرة اليلق » . وهي أحيانا يابانية بشكل غريب . وثمة مسرحية ناجحة في المسرح الامبراطوري ، هي « كوميديا سي بترفلاي » ، تدور قصتها حول « بترفلاي » التي لا تنتحر ، و « بنكرتون » الذي لا يهجرها ، و « كيت » التي تسائر الموقف على غير رغبته . وكثيرا ما تقتبس فقط فكرة واحدة . وقد شهدت منظر حمام سباحة في مسرحية « تمنيت لو كنت هنا » في مسرح تيتشيبيجيكي ، وفرقة من الراقصات اللواتي يتجردن من ثيابهن ، ويعرفن على صف من الزيلوفونات .

بيد أن المسرح الحديث موضوع جدلي خطير ، ومهما اهتم أحيانا بالغرب ، بل وحتى اذا كان أسلوبا حديثا للمسرح مستوردا بجملته من الغرب في بعض الأحيان ، فهو مع ذلك يجري على الأسلوب الغربي شيئا من التعديل ، ويمزج به بعض العناصر من النمط الياباني الكلاسي ، استجابة للمطالب اليابانية . ومن أمثلة ذلك المسرح الدوار الذي لم يزل مستخدما ليعتجل تغيير المناظر أمام أنظار الجمهور .

وثمة تقليد متخلف عن الماضي ، يتمثل في نظام الفرقة . ولعل هذا الشيء هو أكثر المظاهر تميزا بالطابع الياباني في المسرح الحديث ،

والعنصر الأشد بعدا عن كل ما نعرفه في الغرب . فالممثلون ، ومكتاب المسرح ، والمديرون الاداريون ، والمخرجون ، بل والمقننون ، والخدم ، وموزعو الشئى ، كل هؤلاء أعضاء في الفرقة . ومثل هذه الفرق ، الشبيهة قليلا بالأسر ، وبشركات الأعمال ، تتيح عملا دائما يتضمن التدريب ، والتجريب ، والدراسة ، والعرض ، كل ذلك على أساس أجر ثابت يصرف طول السنة . ويعرف الكاتب المسرحى الذى ينتمى الى مثل هذه الفرقة أن جميع مسرحياته سوف تعرض فعلا على خشبة المسرح ، ويعرف أيضا معرفة تامة كل الممثلين الذين سوف يؤدونها . وهناك مكان لعدد من المسرحيات يتتابع اخراجها ، فتحة تقليد لم يزل متبعا ، يقضى على المسارح بأن تغير برامجها كل شهر . بل ان المسرحية المتأازة الخارقة للعادة ، لا يمكن أن تستغرق فى عرضها أكثر من شهرين ، مهما كانت شعبيتها ، مع جواز إعادة عرضها فى تاريخ لاحق . ولا بد لكل فرقة أن تعمل كل شهر من شهور السنة .

واذا أردت أن تشرح النظام الأمريكى لأحد اليابانيين الذين نشأوا على نظام الفرقة اليابانى ، فإن أولى الصعوبات التى تلقاها تأتيك حين تذكر له الفترات الطويلة من البطالة التى تمر بالممثلين الأمريكيين غير المتأازين ، والمدد الطويلة القاسية التى يؤدى خلالها الممثل الناجح دورا واحدا لا يتغير . وكل من هذين الاحتمالين يفزع الممثل اليابانى الذى يحميه نظام الفرقة ، والذى كان قادرا ، حتى فى السنين الهزيلة ، التى يقل فيها اقبال الناس على العروض المسرحية ، أن يؤدى على الأقل عملا شبه منظم ومتنوع . فمثل هذا النظام ينبع من بلد تقل فيه تكاليف الانتاج عن مثيلاتها فى أوروبا وأمريكا ، وتمارس فيه النقابات سلطة على أعضائها تقل عن السلطة التى تمارسها نظيراتها فى أوروبا وأمريكا . فالمسرحية الحديثة يمكن اخراجها بصورة لا ثقة نظير مايمادل عدة آلاف من الدولارات فقط . وفى الامكان تجاهل المصاريف الإضافية التى تفرضها اتحادات المسرح على النفقات الأساسية لأى انتاج . وفى بعض الأمثلة ، استطاع أعضاء بعض الفرق المشهورة المحترفة أن يخرجوا مسرحية كاملة ، ويضطلعوا بأنفسهم بكل الأعمال اللازمة لذلك ، من بيع التذاكر الى تصوير المناظر دون أن يتعاملوا مع النقابات المختلفة المختصة بهذه الأمور .

وفى الأيام الأولى للمسرح الحديث ، أضفى نظام الفرقة على حركة هذا المسرح ترابطا سيااميا جعلها قوة معنوية مثلما هى قوة عملية . واليوم يستمر هذا النظام لأنه السبيل الاقتصادى الأمثل لتشغيل المسرح الحديث فى اليابان . على أن الحماية الفنية التى كفلها نظام الفرقة للمسرح الحديث منذ نشأته ، عظيمة لا يمكن تقديرها . ففى ميسور ممثلى المسرح الحديث اليوم أن يبدأوا مزاوله حرفة التمثيل فى

أواسط عمرهم ، ويضمنوا لأنفسهم عملا فيه ( والأدوار ورائحة دائما لدى المسارح الكلاسيكية ، ولا بد أن يتدرب الممثلون على التمثيل منذ طفولتهم ، وعلى أيدي والديهم ) وبدأ ظهور المخرجين كقبوة في عالم المسرح الياباني بأجمعه ( ويتدرب الممثلون في المسارح الكلاسيكية تدريجيا كاملا شاملا ، ويستوعبون المسرحيات التي يمثلون فيها بدرجة لا تدعو الحاجة معها الى وجود مخرج ) .

ولعل أهم العناصر التي انبثقت من نظام الفرقة ومن أثره في المسرح الحديث ، هو الكاتب المسرحي الياباني الجديد . ولم يكن الكاتب المسرحي في المسرح الكلاسيكي أكثر من مستخدم للمسرح ، يراجع المسرحيات القديمة حسب تعليمات نجم الفرقة ، ويرتدى في ليلة الافتتاح ثوبا أسود ( حتى لا يراه أحد ) ، ويختبئ خلف الممثلين على خشبة المسرح ، ويلقنهم السطور التي يخطها لهم في الليلة السابقة اذا ما رآهم يمشون . وبفضل نظام الفرقة في المسرح الحديث ، رتب للكاتب المسرحي الخلاقين والأدباء معاش ثابت وتأمين خلال الفترة التي يجربون فيها الكتابة ويكتشفون فيها مواهبهم . وكان من أثر ذلك ظهور مواهب أصيلة . ولأول مرة منذ سيطرة النفوذ الغربي على اليابان ، بدأت الأعمال الأصلية التي خطتها أقلام الكتاب اليابانيين تحل بالتدريج محل الأعمال المترجمة المنقولة من أوروبا وأمريكا .

وأهم هؤلاء الكتاب الجدد ، الكاتب الشاب اللاحق « كينوشيتا جوني » Kinoshita Junji ، وميشيما يوكيو Mishima Yukio . وقد أصبحا ، وهما في مستهل العقد الرابع من عمرهما ، أملا لمستقبل الأدب في اليابان ، وقادة لعدد هائل من الأتباع الحماسيين . وفي الامكان الرجوع الى أمثلة من أعمالهما التي ترجمت الى الانجليزية ، وجمعت في كتاب « دونالدكين » القيم وعنوانه « مجموعة مختارة من الأدب الياباني » ونشره « مطبعة جروف » .

وأعظم الأعمال الناجحة التي أنجزها كينوشيتا جوني حتى اليوم : « يوزورو » Yuzuro أو « نهاية الفروق » ( ١ ) . وثمة سحر يغشى هذه المسرحية التي لعبت بمقول كل من شهدوها . وتبدو القصة ولا لون لها اذا حكيت بالكلمات . وهي قصة شعبية يابانية عاطفية ، تشبه للحكاية الأوروبية الخرافية ، حكاية الأوزة التي وضعت بيضة ذهبية ، وتروى أن أنثى الفروق قد اتخذت هيئة أكمية وتزوجت رجلا . وفي ذات يوم أعطت زوجها ، لتدخل السرور الى قلبه ، قميصا نسجته سرا من الزغب الناعم في ريشها . وفرح الزوج بالقميص ، وأدرك أهميته في سوق البيع

( ١ ) الفروق : طائر مائي أبيض طويل الساق جميل المنظر .

والشراء . ولما لم يكن يعرف أنها تضحي ببعض من دم حياتها مع كل ريشة تنزعها من جسمها ، فانه حملها على أن تصنع له المزيد من هذا القماش حتى يفوزا بالثروة . وتعطيه أخيرا قطعة قماش مصنوعة بأخر ريش لديها ، وتموت . وهكذا يجد الزوج نفسه ، بسبب جشعه ، وقد حرم من ماله وحب زوجته . وقد فتنت هذه المسرحية اليابانيين حتى أعيد عرضها مرارا ، وألفت منها أوبرا ، وتمثيلية اذاعية ، بل واقتبس منها مسرحية « نو » .

وبينما يعالج « كينوشيتا جونجي » في عدد من أشهر أعماله قصصا شعبية في أسلوب عصرى ، ويسمو بها الى مستوى الأدب الرفيع ، فانه يكتب أيضا مسرحيات تقليدية ، وعادية . ويحكي موضوع أحد هذه المسرحيات ما حدث عندما أجلى سكان إحدى المدن خلال العووب الى الريف ، وما نتج عن اتصالهم بسكان الأقاليم . ومن مسرحياته الأخرى المشهورة مسرحية تاريخية ، يأتي فيها جماعات من الناس في بلدة مسميتة الى العدة ليحكوا له ما يقاسونه من الولايات والانفعالات بسبب الانقلابات السريعة المحيرة التي تجري في اليابان في عصر الامبراطور « مييجي » (١) . ومسرحياته كلها بوجه العموم ناضجة وفكرية ، كلها عطف وتعبير انساني عما يشعر به اليابانيون الراشدون وما يفكرون فيه في الوقت الحاضر .

وأنتج « ميشيمويوكيو » مجموعة من الأعمال الناجحة بدرجة ممتازة لا في مجال المسرح فقط ، وانما أيضا في مجال القصة . ولعل أحسن مسرحياته المعروفة مسرحيتان : « زهرة عباد الشمس في الظلام ( يورو نو هيموازي ) ، و « عودة الشاب الى الحياة » ( واكودو يو يوميجيري ) التي أخرجتها حديثا فرقة « مسرح المثل » بقدر رائع من الاتفاق والتهديب . وجميع مسرحيات ميشيما كوميدية تعالج المشاكل بطريقة غير مباشرة . وتصف إحدى هذه المسرحيات نهاية الحرب ، وتصور مسرحية أخرى سقوط التلميذ . بيد أن الشخصوخ في كل مسرحياته آدميون حقيقيون وأذكاء ، وفوق ذلك ممتعون . ويكتسب كل شيء بلهسة ميشيما رشاقة وتهذيبا . واعتقد أن معظم اليابانيين يجدون أنفسهم في مسرحياته على ما هم عليه في الغالب ، فائقين ، مسليين ، غير مثقلين بالأعباء ، بعلاء ، ومشاكلهم اما سهلة الحل ، او غير جذيرة بالاهتمام .

وميشيما هو الوحيد ، بين جميع كتاب المسرح في اليابان ، الذي خلق شخصيات سفسطائية في طبقات المجتمع العليا ، تستطيع أن ترضى

(١) مييجي : هو الامبراطور موتسو هيتو الذي اعتلى عرش اليابان في عام ١٨٦٧ ويدات اليابان في عهدة تزدمر وتقتبس الحضارة الغربية .



الناس دون أن تنفعل ، وتحرك مشاعرهم دون أن تثقلها هموم الحياة ومآسيها المحتومة ، أو متاعب الظروف الخارجية . وثمة صفة يسر لها جمهور مسرحيات ميشيما بصفة خاصة ، ذلك هو التحوير الذى يجرىه فى المواقف التقليدية . ومن المواقف المحبوبة فى المسرح اليابانى ، ذلك الموقف الذى تنقض فيه عاصفة راعدة على فتى وفتاة فتجبرهما على الالتجاء الى كهف . فالتطور التقليدى لمثل هذا الموقف يجرى على أن المطر يلهب عواطف الفتى والفتاة فيقع كل منهما فى حب الآخر ، ولكن العقل يتغلب فى النهاية . أما « ميشيما » فانه يعالج هذا الموقف بأن يجعل الفتى يستسلم لسلطان النوم ، وتخلع الفتاة ثيابها لتجففها . ويستيقظ الفتى ، ولكن الفتاة لا تستحي ، بل تحمله على أن يخلع ثيابه هو الآخر .

وقد أجرى ميشيما تحويراً ممتعا آخر للموضوع المألوف ، موضوع الأمير الذى يتنكر فى ثوب شحاذ . فثمة بائع « رنجة » ، يدفع عربته على طول الطريق وينادى على سلعته ، ثم يتنكر فى هيئة رجل نبيل لكى يغازل فتاة من طبقة راقية ، ومع ذلك تصده الفتاة عنها لأنها تمشق صوت بائع « الرنجة » الذى تسمعه خلال نافذتها . وثمة موضوع آخر مألوف فى المسرح الحديث يدور حول عودة الجندى من أهوال الحرب الى السعد والحب فى أحضان حبيبته . ففى إحدى مسرحيات ميشيما ، يعوذ الجندى فيجد فتاته وقد بددت آماله وأحلامه ، ويفشى المشهد آتئذ نحو مقبض حزين . ولعل أعجب ما فعله ميشيما اقتباسه لمسرحية « نو » الوحيدة التى لها نهاية سعيدة ، وقد حولها بالطبع الى مأساة . وإذا نظرنا الى كينوشيتا جونجي ، والى ميشيما يوكيو ، وغيرهما من كتاب المسرح الكثرين الذين نجحوا نجاحا مدحشا وامتازوا على غيرهم ، اتضح لنا أن الشيوعية التى صاحبت الأيام الأولى لحركة المسرح الحديث اليابانى ، ونشأة هذا المسرح ، قد أصبحت عديمة الأهمية . ففى غضون بضعة السنوات الأخيرة ، كان أكبر منتجات هذا المسرح وأوسعها انتشارا مسرحيات : « البائع » ، ومسرحية تنسى وليامز ، « عربة اسمها الرغبة » (وقد فتنت عقول اليابانيين للدرجة أن إحدى فرق الباليه قامت بعرضها ) ، ثم « الرجل النارى » ، وهى اقتباس حر أجراه « ميوشى جورو » Miyoshi Juro لحياة « فان جوخ » ، الى جانب « نور الغرنوق » ، و « زهرة عباد الشمس » ، و « الشاب » . وثمة عدد من المسرحيات اليابانية الخاصة ، وهى مسرحيات مشهورة ، عالجت موضوعات متنوعة ، تتناول الأحداث التى تقع فى حياة امرأة عادية من الطبقة المتوسطة ، ومنها كوميديات السلوك التى تدور حول الطلاق .

وقلما يوجد فى هذه المسرحيات ما يمس السياسة أو الدعاية . وإذا

تحدثت مباشرة مع الأشخاص الذين يهيمنون اليوم على حركة المسرح الحديث ، بدت لك الصبغة الشيوعية وكأنها قد أمحت من عقولهم . ولا يرجع الأمر ، كما يبدو لبعض الأمريكيين ، الى زوال الاوهام التي كانت مسيطرة على اليابانيين من ناحية روسيا ، ولكنه يعزى بالأولى الى أن اليسارية كانت مرحلة في تطور المسرح الحديث ، وقد تخطت اليوم غرضها الأصلي . ومما لا نزاع فيه أن المسرح الحديث أصبح ، بعد نبذ اليسارية ، شائعا ومالوفا عند الشعب : وإذا كان ثمة تنازع بين هاتين الحقيقتين ، فانما يدل على أن اليسارية لم تكن الشيء الذي يرغب فيه اليابانيون لمسرحهم .

وسواء اكان الأمر كذلك أم لم يكن ، فهناك سبب آخر أعطى ما اعتقدت ذلك أن جو الشيوعية قد انقشع عن المسرح الياباني الحديث بصورة ما ، ولم يعد المسرح الحديث يركز تحت ضروب الاضطهاد والحرمان ، ولم يعد هناك فنان أو أكثر ، مدربون في موسكو ، يتولون قيادة الحركة والتحكم في المسرحيات وفي الاجراء ، وهناك اليوم جمهور كبير من النظارة على جميع المستويات الفكرية ، ينشدون المتعة والتسلية . أما المشتغلون بحرفة المسرح الحديث ، فانهم يربحون مالا كثيرا ، ولم يعدوا يسكنون في حجرات على اسطح البيوت أو في أقباء المنازل . وهم اليوم يرتدون ثيابا محترمة ، ويأكلون طعاما لا تقا . واليوم وقد تقدموا في السن والمقام ، فانهم أصبحوا على قدم المساواة في المكانة والمنزلة مع كبار فنانى المسرح الكلاسي ، وأصبح في الامكان الاستماع الى ما يقولون وتقبل ما يفعلون ، حسبما كانوا يريدون : فنانين عاملين ينتمون الى مسرح حقيقى مشروع . ولأول مرة في تاريخهم الذي يبلغ اثنتين وثلاثين سنة ، أصبح المسرح الحديث صحيحا وسليما من جميع الوجوه ، فنية ومالية وأدبية . وإذا استمر هذا النماء الدائم في النضج والكمال الفنى ، فإن المسرح الحديث سوف يبلغ ذرى ساحقة تضارع ذرى المسرح الياباني الكلاسي القديم العظيم . وقد آمنت بهذه الحقيقة بعد حديث جرى لى مع «سيندا كوربا» ، اذ قال لى ، تصديقا لرأيه « لقد حل اليوم دور اليابان في تاريخ المسرح . ففي القرن السادس عشر كان عند الانجليز شكسبير . وشهد القرن السابع عشر مسرحيات فرنسا العظيمة . وكان القرن الثامن عشر عصر الامان ، والتاسع عشر عصر الروس . أما القرن العشرين » وهنا يتمشى مع منطق الأمور بطبيعة الحال ، فيقول : « فانه ينتمى الى المسرح الحديث الياباني ، مسرح المستقبل » .

وليس من شك في أنه اذا كانت آميا حقيقة بأن تصبح المضمار التالى للمسرح العالمى ، فإن اليابان تبدو لى البلد الجدير بهذا الفخر والازدهار .

« انتهى »

# فهرس

الموضوع	صفحة
١ - الهند	
الجذور البعيدة والتاريخ ...	٤
الرقص فى الوقت الحاضر ...	٢٨
الدراما الحديثة ...	٦٧
٢ - سيلان	
الرقص ...	٦٥
الدراما ...	١١٢
٣ - بورما	١٢١
٤ - تايلاند	١٤٥
المسرحيات الراقصة ...	١٤٩
الرقص ...	١٦٦
الدراما ...	١٧٣
٥ - كمبوديا	١٨٤
٦ - لاوس	٢٠٣
٧ - ملايو	٢٠٧
٨ - اندونيسيا	
الرقص ...	٢١٢
الدراما ...	٢٤١
بالى ...	٢٤٧
٩ - الفلبين	
الرقص ...	٢٧٦
الدراما ...	٢٩٢

صفحة	الموضوع
٣٠٠	١٠ - الصين
٣٢٣	المرح الحديث
٣٢٣	١١ - فيتنام
٣٢٨	١٢ - هونج كونج
٣٤٣	١٣ - أوكيناوا
٣٥١	١٤ - اليابان
٣٨٤	المرح الحديث



دار الكاتب العربي للطباعة والنشر  
المتكاملة  
فرع الصحافة



Bibliotheca Alexandrina



0633313

التمن ٧٠

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر  
بالمشاهرة  
فروع الصحافة